

*Le Corbeau et le Renard*

Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers

Manual No. 1

*Le Corbeau et le Renard*

Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers

22. März — 17. August 2014

Hans Arp

Robert Barry

Alighiero Boetti

Marcel Broodthaers

László Moholy-Nagy

Dieter Roth

John Smith

Sponsor: Fonds für künstlerische Aktivitäten  
im Museum für Gegenwartskunst  
der Emanuel Hoffmann-Stiftung und der  
Christoph Merian Stiftung

Die Ausstellung wird unterstützt  
durch die Laurenz-Stiftung, Schaulager

museum für gegenwartskunst  
kunstmuseum basel

## Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau, sur un arbre perché,  
Tenait en son bec un fromage.  
Maître Renard, par l'odeur alléché,  
Lui tint à peu près ce langage:  
«Et bonjour, Monsieur du Corbeau.  
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!  
Sans mentir, si votre ramage  
Se rapporte à votre plumage,  
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.»  
À ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie;  
Et pour montrer sa belle voix,  
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.  
Le renard s'en saisit, et dit: «Mon bon Monsieur,  
Apprenez que tout flatteur  
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.  
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.»  
Le corbeau honteux et confus  
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

Jean de La Fontaine, 1668

## The Crow and the Fox

Perched on a treetop, Master Crow  
Was clutching in his bill a cheese,  
When Master Fox, sniffing the fragrant breeze,  
Came by and, more or less, addressed him so:  
“Good day to you, Your Ravenhood!  
How beautiful you are! How fine! How fair!  
Ah! Truly, if your song could but compare  
To all the rest, I’m sure you should  
Be dubbed the *rara avis* of the wood!”  
The crow, beside himself with joy and pride,  
Begins to caw. He opens wide  
His gawking beak; lets go the cheese; it  
Falls to the ground. The fox is there to seize it,  
Saying: “You see? Be edified:  
Flatterers thrive on fools’ credulity.  
The lesson’s worth a cheese, don’t you agree?”  
The crow, shamefaced and flustered, swore—  
Too late, however: “Nevermore!”

Jean de La Fontaine, 1668

## Der Rabe und der Fuchs

Meister Rabe, auf einem Baume hockend,  
hielt im Schnabel einen Käse.  
Meister Fuchs, vom Geruch angelockt,  
hielt ihm in etwa diese Rede:  
»Ei, guten Morgen, Herr von Rabe!  
Wie seid Ihr hübsch! Wie schön erscheint Ihr mir!  
Ganz ehrlich! Wenn Euer Gesang  
mit Eurem Gefieder in Einklang steht,  
seid Ihr der Phönix unter den Bewohnern dieses Waldes.«  
Bei diesen Worten kann der Rabe sich vor Freude nicht mehr halten.  
Und um seine schöne Stimme vorzuführen,  
reisst er den Schnabel weit auf, lässt seine Beute fallen.  
Der Fuchs schnappt sie sich und spricht: »Mein guter Herr,  
merkt Euch, dass jeder Schmeichler  
auf Kosten dessen lebt, der auf ihn hört.  
Diese Lehre ist ohne Zweifel einen Käse wert.«  
Voll Scham und ganz verwirrt schwor der Rabe,  
wenngleich ein wenig spät, man werde ihn auf diese Weise  
nicht mehr hereinlegen.

Jean de La Fontaine, 1668

*Dear Exhibition Visitors*

*Le Corbeau et le Renard* is devoted to the film oeuvre of Marcel Broodthaers (1924–76).

What lies behind the concern to show these fascinating works is their great and even increasing relevance for contemporary art.

The exhibition, on the one hand, explores the relations between the visual arts and poetry and/or language in the work of Broodthaers, who for a long time defined himself as a poet before stepping onto the stage of the art world relatively late (in his early forties). On the other hand, it addresses the form in which Broodthaers employs the medium of film to bring together or to reshape various types of artistic and non-artistic materials and inquiries.

The title of the project derives from a film installation produced in 1967 that Broodthaers named after La Fontaine's fable of the same title. The fable is reprinted at the front of this publication in the original French as well as in German and English translations.

From 1974 to 1975 the Emanuel Hoffmann-Stiftung acquired eleven of the artist's films. Seven of these form the heart of the exhibition. They have been supplemented with loans from Brussels, Basel, Zurich, and Cologne.

Broodthaers's films break with many norms of the medium and of cinema as an institution. He experiments with the two-dimensionality of the film image and the inverting of lighting processes or the relation of positive to negative. In projecting film onto a screen that he has previously printed on, he breaks with the hitherto fundamental cinematic convention of concentrating on the film image and its immanence. He may use the subtitling machine to transfer hand-drawn pictures to the film; or he sets subtitles as if they were lines of poetry. Filming postcards, maps, and amateur paintings found in archives and antiquarian stores, he plays with the contrasts between static and

moving image, between everyday objects and objets d'art. Further, he shows several films in parallel in one room, together with projectors and frequently with other works, too, such as slide projections, prints, and so on. The films document Broodthaers's undogmatic and pioneering use of different, sometimes discordant, aesthetic procedures. Early on Broodthaers also opened up the frontiers between artistic and curatorial approaches, for instance by taking everyday objects, archive materials, memorabilia, and objets d'art out of their respective contexts and translating them to new presentational and mediating formats. To do this he uses installations, slide projections, books, showcases, and various museum and cinematic formats which, alongside poetry, drawing, collage, objects, photography, and film, go to make up elements of his oeuvre. In an age when the paradigm of media specificity is still valid in criticism and art production, Broodthaers gives a face to an art practice aptly described as "postmedial."

The fox in La Fontaine's fable *Le Corbeau et le Renard*, thanks to his rhetorical skills, is able to reverse his and the crow's material situation. Broodthaers returned to the fable again and again. It embodies an approach that can be applied, metaphorically, to his own working procedures. The short text bears eloquent testimony to the potential of language with its wit, semantic ambivalences, and poetic openness to destabilize a prevailing reality.

Reality for La Fontaine was specifically defined by the conditions at court and by courtiers' machinations. For Broodthaers, in contrast, the crow in *Le Corbeau et le Renard* embodies a different power relation that is not so easy to define. This reality derives from the institutionalized and officially sanctioned procedures of cultural production and the stipulations of the critical-academic canon that they establish. Turning his back on the patterns laid down in this system, Broodthaers devotes himself to the desire to find, or invent, ways of writing that go beyond language. Relevant vestiges of such a desire are to be found in Broodthaers's references to other poet-artists such as Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire,

*Liebe Besucherin der Ausstellung  
Lieber Besucher der Ausstellung*

*Le Corbeau et le Renard* ist dem filmischen Schaffen von Marcel Broodthaers (1924–1976) gewidmet.

Das Anliegen, diese faszinierenden Arbeiten zu zeigen, basiert auf der immensen, derzeit noch steigenden Aktualität, die sie für die Kunst der Gegenwart besitzen. Dabei fragt die Ausstellung zum einen nach dem Verhältnis von bildender Kunst und Dichtung bzw. Sprache im Werk von Broodthaers, einem Künstler, der sich lange als Poet definiert hat, bevor er relativ spät, etwa mit Anfang vierzig, die Bühne des Kunstbetriebs betritt. Zum anderen ist sie der Form gewidmet, in welcher Broodthaers das Medium Film einsetzt, um diverse Arten künstlerischer und nicht künstlerischer Materialien und Recherchen zu verknüpfen und umzuschreiben.

Titelgebend für das Projekt ist eine 1967 entstandene Filminstallation, die Broodthaers nach Jean de La Fontaines gleichnamiger Fabel von 1668 benannt hat und die sich zu Beginn dieser Publikation im französischen Original sowie in deutscher und englischer Übersetzung abgedruckt findet.

1974–1975 erwarb die Emanuel Hoffmann-Stiftung elf Filme des Künstlers. Sieben davon bilden den Mittelpunkt der Ausstellung. Die Auswahl wird durch Leihgaben aus Brüssel, Basel, Zürich und Köln erweitert.

Broodthaers' Filme brechen mit zahlreichen Standards des Mediums und der Institution Kino. Er experimentiert mit der Flächigkeit des Filmbilds ebenso wie mit der Umkehrung von Belichtungsprozessen oder Positiv-Negativ-Verhältnissen. Indem er Film auf eine zuvor selbst bedruckte Leinwand projiziert, bricht er mit einer bis dato grundlegenden Konvention des Kinos: der Konzentration auf die Immanenz des filmischen Bildes. Mal verwendet der Künst-

ler die Untertitelungsmaschine, um Handzeichnungen auf Film zu übertragen, mal setzt er die Untertitel wie die Verszeilen eines Gedichts ein. Indem er – in Archiven und Antiquariaten gefundene – Post- und Landkarten oder Amateurmalereien abfilmt, spielt er mit den Widersprüchen sowohl zwischen statischen und bewegten Bildern als auch zwischen Kunst- und Alltagsobjekten. Ausserdem zeigt er mehrere Filme parallel in einem Raum, gemeinsam mit Vorführgeräten und häufig noch anderen Werken wie Diaprojektionen, Drucken etc.

Die Filme dokumentieren Broodthaers' undogmatischen und wegweisenden Gebrauch von unterschiedlichen, teils diskrepanten ästhetischen Verfahren. Broodthaers lässt auch früh Grenzen zwischen künstlerischen und kuratorischen Ansätzen durchlässig werden, zum Beispiel wenn er Alltagsgegenstände, Archivmaterialien, Memorabilien, Kunstobjekte oder auch Amateurkunst aus ihren jeweiligen Kontexten heraus auf neue Präsentations- und Vermittlungsformate überträgt. Dabei bedient er sich der Installation, der Diaprojektion, des Buchs, der Vitrine und diverser Formate des Museums oder des Kinos, die neben Dichtung, Zeichnung, Collage, Objekt, Foto und Film Elemente seines Werks bilden. Zu einer Zeit, in der das Paradigma des Mediumspezifischen in Kritik und Kunstproduktion noch Gültigkeit besitzt, verleiht Broodthaers einer Praxis das Gesicht, die als »postmedial« bezeichnet wird.

In La Fontaines Fabel *Le Corbeau et le Renard* kehrt der Fuchs aufgrund seines rhetorischen Geschicks die materiellen Verhältnisse zwischen dem Raben und sich selbst um. Broodthaers hat sich immer wieder mit dieser Fabel beschäftigt. Sie verkörpert einen Ansatz, der sich im übertragenen Sinne auch auf seine eigene Arbeitsweise beziehen lässt. So berichtet der kurze Text vom Potenzial der Sprache, mit ihrem Witz,

or René Magritte. Thus, Magritte's painting *La trahison des images* (The Treachery of Images) of 1929, for instance, better known as *Ceci n'est pas une pipe* (This is not a Pipe), shows that the revolt of language may not only pertain to its own status (as for instance in concrete poetry), but that it can affect the art work's entire semantic production. Conversely, Mallarmé's poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Dice Throw Will Never Abolish Chance, 1897) illustrates how grammar and the meaning of the text can be renewed by the revolt of visuality. Broodthaers sets to work at the intersection of these two directions of motion. By sharpening the antithesis between vision and concept in his work, he is perpetually raising the issue of the aesthetic sign and its potential to mediate between man and the world. In addition, the exhibition also brings works by Hans Arp, Robert Barry, Alighiero Boetti, László Moholy-Nagy, Dieter Roth, and John Smith, each with their own artistic perspective, into playful dialog with Broodthaers's work in relation to these questions.

A copy of the issue of the *Manual* journal accompanying the exhibition is included in the admission price. A folder in which to keep issues of the journal will be available in the fall.

*Søren Grammel*  
Curator of the exhibition

ihren semantischen Ambivalenzen und ihrer poetischen Offenheit die gegebene Realität destabilisieren zu können. Realität war bei La Fontaine konkret durch die Gegebenheiten bei Hofe und die Winkelzüge der Höflinge definiert. Bei Broodthaers dagegen verkörpert der Rabe aus *Le Corbeau et le Renard* ein anderes, weniger klar definierbares Kräfteverhältnis. Eine Realität, die sich aus den institutionalisierten und offiziell sanktionierten Verfahren kultureller Produktion und den Massgaben des durch sie begründeten akademisch-kritischen Kanons herleitet. In Abkehr von den Mustern dieses Betriebs widmet sich Broodthaers seinem Begehren, Möglichkeiten des Schreibens zu (er)finden, die über die Sprache hinausführen. Relevante Spuren für dieses Begehren finden sich in Broodthaers' eigenen Bezugnahmen auf andere Dichter-Künstler, zum Beispiel auf Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire oder René Magritte. So zeigt etwa Magrittes 1929 entstandenes Bild *La trahison des images* (dt. Der Verrat der Bilder) – besser bekannt als »Ceci n'est pas une pipe« (dt. Dies ist keine Pfeife) –, dass der Aufstand der Sprache sich nicht nur auf ihren eigenen Status beziehen muss (wie beispielsweise in der konkreten Poesie), sondern dass er die semantische Produktion des Kunstwerks als Ganzes betreffen kann. Mallarmés Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (dt. Ein Würfelwurf, 1897) führt in entgegengesetzter Richtung vor, wie Grammatik und Bedeutung des Textes durch den Aufstand der Visualität erneuert werden können. Broodthaers setzt an der Schnittmenge dieser beiden Bewegungsrichtungen an. Durch die Zuspitzung der Antithese von Anschauung und Begriff innerhalb seines Werks wirft er die Frage nach dem Potenzial des ästhetischen Zeichens, zwischen Mensch und

Welt vermitteln zu können, kontinuierlich auf. In der Ausstellung werden ausserdem Werke von Hans Arp, Robert Barry, Alighiero Boetti, László Moholy-Nagy, Dieter Roth und John Smith mit ihren je eigenen künstlerischen Perspektiven auf die hier angesprochenen Fragen in einen spielerischen Dialog mit Broodthaers' Arbeit gesetzt.

Eine die Ausstellung begleitende Ausgabe der Reihe *Manual* erhalten Sie als Teil des Eintritts. Im Herbst wird ein Ordner erscheinen, in dem die einzelnen Ausgaben in Zukunft gesammelt werden können.

*Søren Grammel*  
Kurator der Ausstellung



Marcel Broodthaers  
*Le Corbeau et le Renard*, 1967

*Le Corbeau et le Renard*, 1967  
16 mm, Farbfilm, ohne Ton, 7 Min.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der  
Öffentlichen Kunstsammlung Basel

*Le Corbeau et le Renard*, 1967  
Kartonmappe, 80 × 60 cm, 3 bedruckte Fotoleinen  
zwei je 76 × 54 cm, eine 54 × 76 cm  
2 bedruckte Kartons, je 55,9 × 76 cm  
Privatsammlung Zürich

2 Spezialleinwände zur Projektion des Films  
Leinwand auf Holz, 61 × 80 cm  
Projektionsleinwand, 95 × 130 cm  
Privatsammlung Brüssel

© Estate Marcel Broodthaers

»Ich möchte Ihnen sagen, dass ich  
kein Filmemacher bin.  
Für mich ist der Film eine Fortsetzung  
der Sprache.«

*Dem Film liegen zwei Texte zugrunde, die Marcel Broodthaers geschrieben hat: Da ist zunächst die Auseinandersetzung mit der Fabel *Le Corbeau et le Renard*, deren Originaltext Broodthaers extrem reduziert und um neue, knapp gehaltene Sätze ergänzt. Eine Arbeitsweise, die er als »persönliche Schreibung« bezeichnet. Der zweite Text ist ein früheres Gedicht Broodthaers', das den Titel *Le D est plus grand que le T* trägt.*

Für die Aufnahmen hat Broodthaers die beiden gedruckten Texte auf einen hochformatigen Karton kaschiert, diesen wie eine Kulisse aufgestellt und dann frontal abgefilmt – in statischen Einstellungen, aber auch in Schwenks. Die Kamerabewegungen bleiben stets horizontal und verlaufen mal in Leserichtung, mal gegen sie. Durch unterschiedliche Zooms springt der Bildausschnitt zwischen Details und Totalen hin und her. Mal füllen einzelne Buchstaben das gesamte Bild aus, dann wieder kann der Betrachter ganze Sätze erfassen. Zusätzlich hält Broodthaers punktuell mit Buchstaben oder Wörtern bedruckte Blätter in kurzer Distanz vor die Kamera – so entsteht eine Dopplung des Textes im Hintergrund. Durch die unterschiedlichen Distanzen der Kamera zu Blatt und Hintergrund ergeben sich verwirrende Unschärfen. Diesem Spiel mit der Überlagerung unterschiedlicher Bild- und Textebenen wird noch eine weitere Ebene hinzugefügt, indem Broodthaers den Film später auf eine Leinwand projiziert, die bereits vorab mit Fragmenten des im Film gezeigten Textes bedruckt wurde – es kommt hier also zu einer nochmaligen Wiederholung.

Innerhalb dieser Struktur aus verschiedenen übereinandergelagerten Textschichten erscheinen ausserdem diverse Gegenstände so, als wären sie in den Text hineincollagiert. Broodthaers arrangierte diese Objekte auf Regalbrettern, die er vor der Texttafel montierte. Es handelt sich zum Beispiel um Pappröhren (auf die wiederum der Text von *Le Corbeau et le Renard* von Hand geschrieben ist), Telefone, Glasflaschen und Gläser, Ausschnitte von Fotos verschiedener Personen (wie zum Beispiel vom Künstler René Magritte oder von Broodthaers' Tochter Marie-Puck), einen Blumenstrauß, Damenschuhe, Eierbecher oder diverse Hämmer. So erreicht die Arbeit auf ein und derselben Bildebene eine faszinierende Annäherung von Typografie und Objekt. Durch Schwenks und sogenannte Jump Cuts, sprunghafte Schnitte, hüpfen die Objekte im Text hin und her, tauchen unvermittelt auf, werden wieder durch andere Gegenstände ersetzt oder verschwinden einfach. Welcher Logik folgt diese Choreografie? Für Broodthaers handelt es sich um einen Rebus (zum Rebus vgl. in dieser Publikation 2. *ABC-ABC Image* und 3. *Associations*).

The film is based on two texts that Marcel Broodthaers wrote: first there is an engagement with the fable *Le Corbeau et le Renard*, where Broodthaers reduces the original text to an extreme and supplements it with new, tersely phrased sentences. He calls this way of working “personal writing.” The second text is one of Broodthaers’s early poems, entitled *Le D est plus grand que le T*.

For filming, Broodthaers mounted both printed texts on cardboard in an upright format, set them up like backdrops and filmed them from the front—in static shots, but also in pans. The camera movements always remain horizontal, sometimes running in the direction of reading, sometimes counter to it. With various zooms, the image segment jumps back and forth between details and long shots. Sometimes single letters fill the entire picture, at other times the viewer can read whole sentences. In addition, at certain points Broodthaers holds up papers printed with letters or words a short distance in front of the camera—this results in a doubling of the text in the background. The varying distances between the camera and the paper and background result in confusing blurs. This way of playing with the overlapping of different image and text levels is expanded by a further level, as Broodthaers later projects the film on a screen that has already been printed with fragments of the text shown in the film—so there is yet another repetition.

Within this structure of different overlapping text layers various objects also appear, as though they were collaged into the text. Broodthaers arranged these objects on shelves that he mounted in front of the text panel. The objects include, for instance, cardboard tubes (on which the text of *Le Corbeau et le Renard* is written by hand), telephones, glass bottles and glasses, segments of photos of different people (such as the artist René Magritte or Broodthaers’s daughter Marie-Puck), a bouquet of flowers, ladies’ shoes, egg cups, or various hammers. In this way, the work achieves a fascinating convergence of typography and object at one and the same image level. Pans and jump cuts make the objects skip back and forth in the text, suddenly appear only to be replaced by other objects, or they vanish again altogether. Which logic does this choreography follow? For Broodthaers it is a kind of rebus (see no. 2 *ABC-ABC Image* and no. 3 *Associations*).



*Le Corbeau et le Renard*





Marcel Broodthaers  
*ABC-ABC Image*, 1974  
 2 × 80 Dias, in zwei Diakarussellen  
 Privatsammlung Brüssel

For his work *ABC-ABC Image* Broodthaers photographed the letter and picture cards of a found ABC learning game and transferred the images to slides. The letters and pictures are shown over and over in new rebus-like combinations in a twin projection of two times eighty slides. Rebus pictures serve to represent letters or words. Image and language are thus conflated and can produce semantic shifts at both levels, in particular through deconstruction and detachment from actual meanings. Broodthaers, for instance, replaces the “e” in “fine arts” with the picture of an eagle. This generates various associations: for instance, replacement of the letter “e” leaves us with the word “fin”—French for “end.” What end might this be? Presumably that of the fine arts. Hence, what is being speculated on might be the loss of importance of “beauty” in modern art or, equally well, the possible end (“fin”) of art tout court.

At another point, Broodthaers replaces the “a” in “arts” with the picture of an ass—alluding maybe to a particular type of artist: the kind that shuns art as an intellectual activity (“dumb as an ass”) and practices it instead as a skill coupled to a particular medium, for instance painting. One thinks of sayings that are still doing the rounds such as: “Art comes from ability,”<sup>1</sup> “Paint, painter, don’t talk,” or just the proverbial “My child can do that.” The ancient Greek word “*téchne*” already reflects the basis for an understanding of art as consisting of disciplines and skills. This notion is further reinforced by the plural form of the Anglo-American term “fine arts,” conveying the idea of the arts as disciplines. Broodthaers may be attacking this notion in his rebus where the “a” of “arts” is represented by an ass. A further level comes in with the human anatomical sense of the word “ass” (British English “arse”). With his rebus Broodthaers might be referring to people who connect the domain of art with the mastery of certain craft skills as “asses” in this sense.

<sup>1</sup> German: “Kunst kommt von Können.”

Für die Arbeit *ABC-ABC Image* fotografierte Broodthaers die Text- und Bildkarten eines gefundenen Buchstaben-Lernspiels und übertrug die Bilder auf Diapositive. In einer Doppelprojektion von je achtzig Dias werden Buchstaben und Bilder wie in einem Rebus immer wieder neu miteinander kombiniert. Im Rebus haben die Bilder die Funktion, Wörter oder Buchstaben zu repräsentieren. Bild und Sprache werden also miteinander vermischt, wobei es auf beiden Ebenen zu Bedeutungsverschiebungen – insbesondere durch strukturelle Zergliederung und Loslösung vom eigentlichen Inhalt – kommen kann. Broodthaers hat beispielsweise das »e« im Wort »fine arts« durch das Bild eines Adlers (engl. »eagle«) ersetzt. Bei diesem Vorgehen ergeben sich diverse Assoziationen: So wird beispielsweise beim Austausch des Buchstabens »e« zugleich die Buchstabenreihe »Fin« freigestellt – »Ende« auf Französisch. Welches Ende könnte gemeint sein? Vermutlich das der »fine arts«. So kann es sich hier sowohl um eine Spekulation zum Bedeutungsverlust des »Schönen« in der modernen Kunst als auch um ein mögliches Ende (»fin«) der Kunst überhaupt handeln.

An anderer Stelle tauscht Broodthaers das »a« in »arts« durch das Bild eines Esels (engl. »ass«) aus – vielleicht eine Anspielung auf einen bestimmten Künstlertypus: einen, der sich von Kunst als intellektueller Tätigkeit distanziert (»dumm wie ein Esel«) und sie stattdessen als Fertigkeit praktiziert, gekoppelt an ein bestimmtes Medium, zum Beispiel die Malerei. Man denke nur an Sprüche, wie sie noch immer kursieren: »Kunst kommt von Können«, »Maler, male, rede nicht!« oder das legendäre »Das kann mein Kind auch«. Schon in der altgriechischen Bezeichnung »*téchne*« spiegelt sich die Basis für ein disziplinar-handwerkliches Kunstverständnis. Diese Vorstellung wird im angloamerikanischen Wort »fine arts« durch die Pluralform »arts« bestärkt, mit der eine Konzeption der Künste als Disziplinen transportiert wird. Dieses Verständnis könnte Broodthaers angreifen, wenn er im Rebus die »Künste« durch einen Esel markiert. Hinzu kommt noch eine weitere Ebene, die sich aus dem ähnlichen Klang von »ass« und »arse« (dt. Arsch) ergibt. So könnte Broodthaers mit dem Rebus auch all jene als »Ärsche« bezeichnen, die das Terrain der Kunst mit der Beherrschung gewisser handwerklicher Fertigkeiten in Verbindung bringen.

## 3



John Smith  
*Associations*, 1975  
 16 mm, übertragen auf Video, 7 Min.  
 Leihgabe des Künstlers



*Associations* is one of the first films by John Smith, who was just twenty-three in the year it was made. On the acoustic level, a speaker reads aloud from the essay *Word Associations and Linguistic Theory* by British psycholinguist Herbert H. Clark, while on the visual level, newspaper and magazine clippings—whether illustrations or commercial images—flash onto the screen. The timing of their appearance and how long it lasts seems arbitrary at first. But as we watch, we notice a synchronicity between certain images and certain syllables or words. Since it generally takes less than a second to articulate a word or syllable, what we actually see is a rapid, mechanized sequence of images. Individual morphemes are thus replaced or supplemented by images, rather like in a picture puzzle. The title word *Associations*, for example, is invariably represented by the same sequence of four split-second cuts taking us from an ass to a sewing machine to the sea to people of Asian origin (ass-sew-sea-Asians).

Other examples of this game include the word “time,” which is accompanied by the appearance of the plant called thyme, the verb “respond,” at the sound of which a fishpond flashes into focus, and the first two syllables of the adjective “superficial,” which coincide with the image of a bowl of soup.

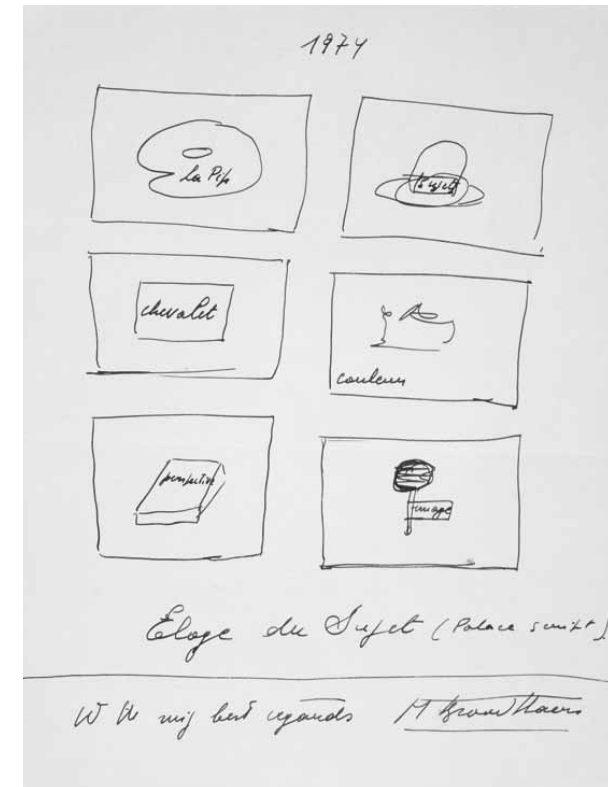
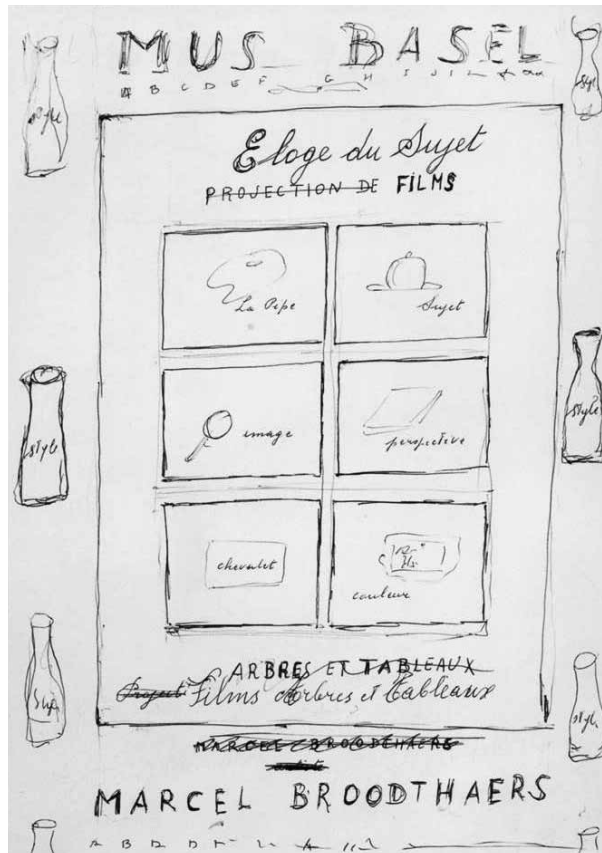
Smith applies this method only to selected words and syllables, which increase steadily in number as the film progresses. At the start, only the words “associations” and “associated” are combined with images, so that our perception of the film is dominated by the soundtrack. Later on, more and more images for still more syllables and words are added, so that by the end of the film, there are scarcely any black frames between images at all. The visual level has become so densely packed that its dependency on the soundtrack is turned on its head and it becomes autonomous. Smith’s interest in Herbert Clark’s text has to do with the linguistic question it raises of the extent to which our capacity to understand speech is linked to our capacity to generate associations.

*Associations* ist einer der ersten Filme des im Entstehungsjahr gerade einmal 23-jährigen John Smith. Auf der Tonebene liest ein Sprecher aus dem Text *Word Associations and Linguistic Theory* des britischen Psycholinguisten Herbert H. Clark vor. Auf der Bildebene erscheinen dazu blitzartig geschnitten Zeitungs- und Magazinausschnitte – Illustrationen von Artikeln oder aus der Werbung. Zunächst wirken Dauer und Zeitpunkt ihres Erscheinens zufällig. Wie sich jedoch während der Betrachtung herausstellt, ist jedes Bild synchron zu einer ganz bestimmten Silbe oder einem ganz bestimmten Wort eingeblendet. Dies entspricht einem Zeitraum von meist weniger als einer Sekunde und führt im Ergebnis zu einer schnellen, mechanisierten Schnittfolge. Wie in einem Rebus werden so einzelne sprachliche Bausteine durch Bilder ersetzt oder ergänzt. Das Wort »associations« beispielsweise wird stets durch die gleiche Folge von vier rasch hintereinandergeschnittenen Bildern repräsentiert: Esel (ass), Nähmaschine (sew), Meer (sea), Menschen asiatischer Herkunft (Asians): AssSewSeaAsians.

Andere Beispiele für dieses Spiel sind das Wort »time«, das mit dem Bild einer Thymianpflanze (thyme) unterlegt ist, das Verb »respond«, bei dem ein Fischteich (pond) eingeblendet wird, oder die ersten zwei Silben des Adjektivs »superficial«, die mit dem Bild von einer Schale Suppe (soup) kombiniert werden.

Smith wählt dieses Verfahren nur für ausgewählte Wörter und Silben, deren Zahl aber während des Films stetig wächst. Zu Beginn werden lediglich die Wörter »associations« und »associated« mit Bildern kombiniert. Die Tonspur dominiert zu diesem Zeitpunkt noch die Wahrnehmung des Films. Später kommen immer mehr Bilder für andere Silben und Wörter hinzu, sodass zum Ende des Films auf der Bildebene kaum noch schwarze Leerbilder zwischen den Einblendungen stehen. Die Bildebene des Films ist schließlich so stark verdichtet, dass sich ihr Verhältnis zur Tonebene umkehrt und sie sich verselbstständigt. Smiths Interesse an Herbert Clarks Text gilt der darin formulierten linguistischen Frage, inwieweit die Fähigkeit zum Sprachverständnis an das Vermögen, Assoziationen herzustellen, gekoppelt ist.

Marcel Broodthaers,  
Entwurf für das Poster  
*Eloge du Sujet*,  
Kunstmuseum Basel, 1974  
Kugelschreiber auf Papier,  
29,5 × 21 cm  
Privatsammlung Brüssel



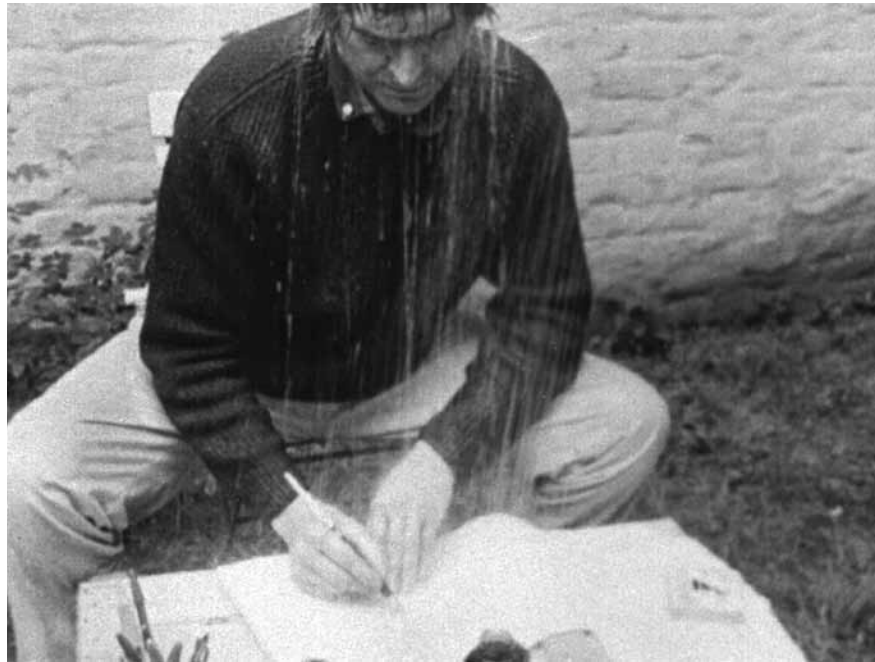
Marcel Broodthaers,  
Entwurf für das Poster  
*Eloge du Sujet*,  
Kunstmuseum Basel, 1974  
Kugelschreiber auf Papier,  
26,7 × 21 cm  
Privatsammlung Brüssel

In 1974, exactly forty years ago, Marcel Broodthaers realized the exhibition *Eloge du Sujet* in the Kunstmuseum Basel—his first solo exhibition in Switzerland. For this anniversary, the artist's daughter, Marie-Puck Broodthaers, sets up three vitrines with various pieces from the archive of the Estate Marcel Broodthaers (Brussels) for the exhibition *Le Corbeau et le Renard*. These are mostly drawings and memorabilia that specifically relate to the exhibition in Basel in 1974 or were created in conjunction with its preparation.

The table vitrines in which they are shown are exactly the same ones that Marcel Broodthaers used forty years ago for his exhibition.

1974, vor genau vierzig Jahren, realisierte Marcel Broodthaers im Kunstmuseum Basel die Ausstellung *Eloge du Sujet* – seine erste Personale in der Schweiz. Anlässlich dieses Jubiläums richtet die Tochter des Künstlers, Marie-Puck Broodthaers, für die Ausstellung *Le Corbeau et le Renard* drei Vitrinen mit diversen Stücken aus dem Archiv des Estate Marcel Broodthaers (Brüssel) ein. Es handelt sich mehrheitlich um Zeichnungen und Memorabilien, die sich konkret auf die Basler Ausstellung von 1974 beziehen bzw. im Rahmen ihrer Vorbereitung entstanden sind.

Die Tischvitrinen, in denen sie gezeigt werden, sind genau jene, die auch Marcel Broodthaers vor vierzig Jahren für seine Ausstellung verwendete.



# 5

Marcel Broodthaers, *La pluie (projet pour un texte)*

Marcel Broodthaers  
*La pluie (projet pour un texte)*, 1969  
 16 mm, Schwarz-Weiss-Film,  
 ohne Ton, 2 Min.  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
 Depositum in der Öffentlichen  
 Kunstsammlung Basel  
 © Estate Marcel Broodthaers

*The film shows Marcel Broodthaers sitting on a folding chair in the garden, an improvised table in front of him, no more than a wooden box, with various writing utensils on it. Black writing on the whitewashed wall behind him declares the location to be the "Musée d'art moderne, Département des Aigles, Section XIXième siècle"—a part of the museum project, which Broodthaers repeatedly installed over a longer period of time temporarily in different ways and in different places: at home, at the beach, in the cellar, in the context of various exhibitions, or even—as in this film—in the garden.*

While Broodthaers is writing, it starts to rain—an obviously artificial rain created with the help of a watering can, poured from a ladder outside the range of the camera (this is evident from a production photo from the film). Unperturbed, Broodthaers continues to write in the increasing gush of water. The rain pours down on the table and text, washing out the writing and making the jar of ink overflow. Broodthaers does not seem disturbed by this. He goes on writing. Puddles form on the page, mixing with the ink. In the last shot Broodthaers finally lays down the pen, the page is covered with cloudy, blurred spots of ink. At the same moment, the writing "projet pour un texte" is overlaid on the scene.

In addition to the slapstick moment that makes the film entertaining, *La pluie (projet pour un texte)* also conveys a main motif of Broodthaers's artistic work, namely the desire to expand poetry or language and writing into the visual. Considered as a metaphor, this is exactly what happens in a very simple way in *La pluie (projet pour un texte)*. The rain transforms the words into formal structures that no longer designate anything but themselves. The process of probing the multilayered relationship between text and image, which is always recognizable in Broodthaers's work, is also mirrored in his own biography. He worked for a long time as

*Der Film zeigt Marcel Broodthaers, wie er auf einem Klappstuhl im Garten sitzt, vor ihm ein improvisierter Tisch, nicht mehr als eine Holzkiste, darauf verschiedene Schreibutensilien. Ein schwarzer Schriftzug auf der weiss getünchten Mauer im Hintergrund erklärt den Ort zum »Musée d'art moderne, Département des Aigles, Section XIXième siècle« – Teil des Museums, das Broodthaers über längere Zeit immer wieder auf unterschiedliche Weise und an verschiedenen Orten temporär installiert: zu Hause, am Strand, im Keller, im Kontext diverser Ausstellungen oder auch – wie hier im Film – im Garten.*

Während Broodthaers schreibt, beginnt es zu regnen – ein offensichtlicher Kunstregen, erzeugt mithilfe einer Giesskanne, die von einer ausserhalb des Kamerabildes stehenden Leiter aus geführt wird (das verrät ein Produktionsfoto des Films). Unbeirrt schreibt Broodthaers im zunehmenden Wasserschwall weiter. Der Regen prasselt auf Tisch und Text, wäscht die Schrift aus und lässt das Tintenfass überlaufen. Broodthaers scheint dies nicht zu beirren. Er schreibt weiter. Auf dem Blatt bilden sich Wasserlachen, vermischt mit Tinte. In der letzten Einstellung legt Broodthaers die Feder endlich nieder, das Blatt ist übersät von wolkig verschwommenen Tintenflecken. Im gleichen Moment wird der Schriftzug »projet pour un texte« über die Szene gelegt.

Neben dem Slapstickmoment, das den Film unterhaltsam macht, vermittelt *La pluie (projet pour un texte)* auch ein Hauptmotiv von Broodthaers' künstlerischer Arbeit, nämlich das Anliegen, Dichtung bzw. Sprache und Schrift ins Bildnerische zu erweitern. Metaphorisch betrachtet passiert genau das auf einfache Weise in *La pluie (projet pour un texte)*. Die Wörter verwandeln sich durch den Regen in formale Gebilde, die nichts mehr bezeichnen ausser sich selbst. Der in Broodthaers' Arbeit stets erkennbare Prozess des Auslotens der vielschichtigen Beziehung von Text und Bild spiegelt

a poet before starting to purposely call himself a visual artist at a relatively late point in his life, roughly after his fortieth birthday. Texts and poems from early years partly appear again in Broodthaers's work, changed and in a new form, for example as film or as object. The special relationship between poetry and visual art in Broodthaers's work also explains his interest in the work of Stéphane Mallarmé (1842-1898), especially in his pioneering poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Dice Throw Will Never Abolish Chance, 1897). Through blank spaces, format changes, and skipped lines, the text in this poem becomes the object of a special graphical arrangement—it becomes an image, one could say. On the basis of this text, Broodthaers produced an object in book form under the same title. For this he placed the exact wording of Mallarmé's poem at the beginning of the book as a kind of foreword and in a conventional justified paragraph. In the subsequent original layout of the poem, on the other hand, he replaced the words with black bars. These form an abstract, rhythmicized structure, which from today's perspective surprisingly recalls the formal appearance of so-called timelines and Gantt charts.

*La pluie (projet pour un texte)* can be viewed in conjunction with the work *Modèle: La Virgule* (1970), depicted in this publication at no. 6 "Industrial Poems." In allusion to René Magritte's work *La trahison des images* (The Treachery of Images, 1929, also known as This Is Not a Pipe), Broodthaers shows the depiction of a pipe with a comma rising from its bowl instead of a cloud of smoke. Whereas Magritte purposely dispensed with the pipe smoke in his image, because one cannot actually smoke a painted pipe, Broodthaers replaced the idea of the cloud of smoke with a linguistic sign. This transformation finds its hermeneutic inversion in *La pluie (projet pour un texte)*, when the written signs have melted in the final shot of the film into cloudy plumes. The slapstick moment resulting from the artificial rain turns out to be misleading: what is normally meant to be funny in the cinema is due here to the desire to reflect on the process of writing beyond language.

sich auch in seiner eigenen Biografie wider. Lange arbeitet er als Dichter, bevor er sich relativ spät, etwa ab seinem vierzigsten Lebensjahr, bewusst als bildender Künstler bezeichnet. Teilweise erscheinen in Broodthaers' Werk Texte und Gedichte aus früheren Jahren verändert und in neuer Form wieder auf, zum Beispiel als Film oder als Objekt. Das besondere Verhältnis von Dichtung und bildender Kunst in Broodthaers' Werk erklärt auch sein Interesse am Werk von Stéphane Mallarmé (1842–1898), insbesondere an dessen bahnbrechendem Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (dt. Ein Würfelwurf, 1897). Darin wird der Text durch Leerräume, Formatänderungen und Zeilensprünge zum Gegenstand einer besonderen grafischen Gestaltung – zum Bild, könnte man behaupten. Auf der Grundlage dieses Textes produzierte Broodthaers unter dem gleichen Titel ein Objekt in Buchform. Dabei stellte er den genauen Wortlaut des Gedichts von Mallarmé in der Art eines Vorworts und in gewöhnlichem Blocksatz an den Anfang des Buches. Im folgenden originalen Layout des Gedichts hingegen ersetzte er die Wörter durch schwarze Balken. Diese bilden eine abstrakte, rhythmisierte Struktur, die aus heutiger Sicht überraschend an das formale Erscheinungsbild sogenannter Zeitleisten und Gantt-Diagramme erinnert.

*La pluie (projet pour un texte)* kann in Zusammenhang mit der in dieser Publikation unter 6. »Industrielle Gedichte« abgebildeten Arbeit *Modèle: La Virgule* (1970) betrachtet werden. Dort zeigt Broodthaers in Anspielung auf René Magrittes Werk *La trahison des images* (dt. Der Verrat der Bilder, 1929, auch bekannt als »Dies ist keine Pfeife«) die Abbildung einer Pfeife, aus deren Kopf anstatt eines Rauchwölkchens ein Kommazeichen aufsteigt. Während Magritte in seinem Bild bewusst auf den Pfeifenrauch verzichtete, weil man eine gemalte Pfeife schliesslich nicht rauchen kann, hat Broodthaers die Vorstellung des Rauchwölkchens durch das sprachliche Zeichen ersetzt. Diese Transformation findet in *La pluie (projet pour un texte)* ihre hermeneutische Umkehrung, wenn in der letzten Einstellung des Films die Schriftzeichen zu wolkigen Schwaden zerfließen sind. Das mit dem künstlichen Regen entstehende Slapstickmoment entpuppt sich als falsche Fährte: Das, was im Kino normalerweise komisch gemeint wäre, ist hier dem Begehren geschuldet, den Prozess des Schreibens über die Sprache hinaus reflektieren zu wollen.



*La pluie (projet pour un texte)*

Marcel Broodthaers  
Industrielle Gedichte, 1968–1970  
Plastikschilder, geprägt,  
verschiedene Formate

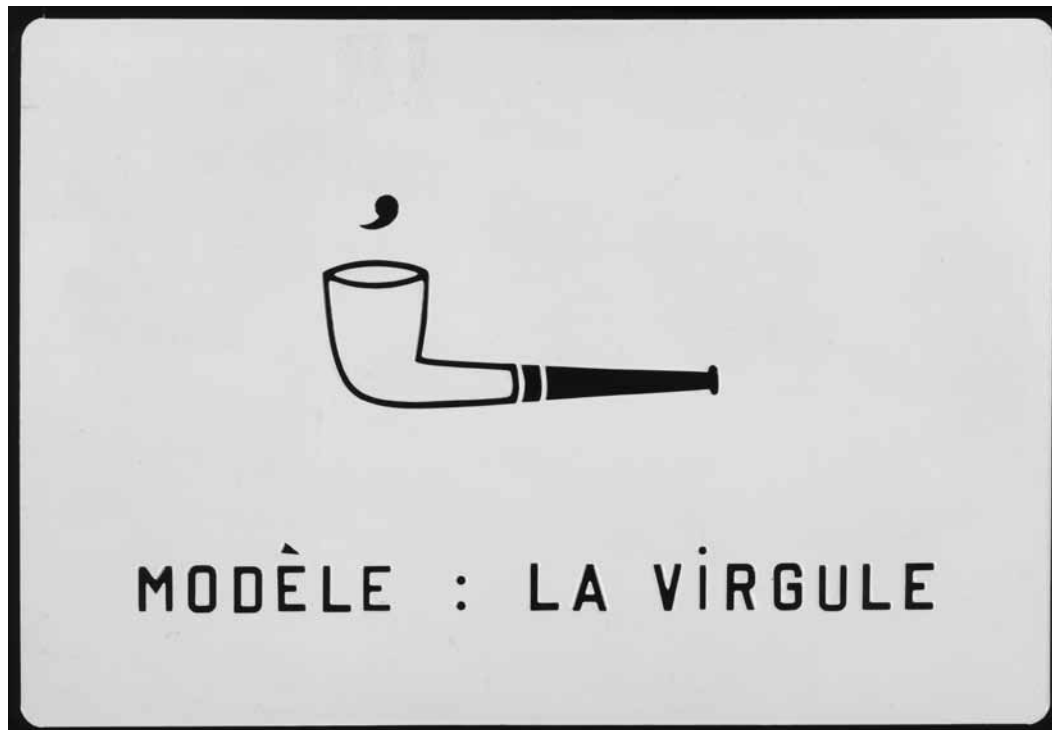
»Bedenken Sie, dass diese Schilder ähnlich  
wie Waffeln hergestellt werden.«

*In der Ausstellung werden zehn aus Plastikschildern bestehende Werke präsentiert. Es handelt sich um eigenständige Arbeiten. Sie sind mit eigenen Titeln versehen und entstanden in unterschiedlichen Jahren. Broodthaers bezeichnete die Tafeln im Gespräch als »industrielle Gedichte«. Auch wenn es sich dabei nicht um den offiziellen Titel handelt, wird die Bezeichnung hier für die gesamte Gruppe übernommen. In den Jahren zwischen 1968 und 1970 entstanden etwas mehr als dreissig dieser Arbeiten.*

Die Schilder sind meist im horizontalen Format gehalten, etwa 85 × 120 cm in der Fläche. Sie sind aus Plastikbögen hergestellt, die mittels Unterdruck durch zugeschnittene Hartfaserformen geprägt wurden. Das Verfahren erlaubte es Broodthaers, verschiedene Formelemente zu kombinieren und anschliessend auf ein einziges Stück Material zu übertragen. So war es auch möglich, einzelne Prägeformen bei mehreren Schildern wiederzuverwenden oder zu variieren, beispielsweise als Negativform oder mal farbig, mal auf Grautöne reduziert.

Formal nähern sich in den industriellen Gedichten Bild- und Textelemente einander an. Zum einen verdinglicht Broodthaers mittels der Betonung typografischer Merkmale die Textelemente und setzt sie bildhaft ein (vgl. die Kommazeichen in 10. *Cinéma Modèle*, 1969). Zum anderen reduziert er die Bilder von Objekten und Gegenständen so stark auf Grundformen, dass sie mehr oder weniger zu Piktogrammen werden – die in der Linguistik als Vorläufer verschiedener Schriften gelten (vgl. die Pfeife in *Modèle: La Virgule*, 1970). Auf diese Weise nehmen die industriellen Gedichte bewusst einen Schwebezustand zwischen Sprach- und Objektproduktion ein, der schon andere Arbeiten in Broodthaers' Werk prägt.

Inhaltlich stehen die industriellen Gedichte in Zusammenhang mit einer Reihe öffentlich gemachter Briefe, die Broodthaers seit 1968 an Künstler, Kuratoren und Institutionen richtete und die sich sowohl auf konkrete Vorgänge in der Kunstwelt als auch auf allgemeine Überlegungen zum Kunstwerk bezogen. Insofern ist anzunehmen, dass sich die Bezeichnung »industriell« weniger auf die Fertigung der Schilder bezieht als auf den Kontext, in dem sich die Arbeiten inhaltlich ansiedeln – nämlich den gerade zu Broodthaers' Zeit immer allumfassender wirkenden Komplex der Kulturindustrie. Broodthaers' Briefe reflektieren und betonen vielfach die Rolle der bildenden Kunst und des Künstlers als Teil dieser Industrie. Ab 1969 machte Broodthaers das Schreiben der Briefe innerhalb seines fiktiven Museums zu einem Teil des Aufgabenbereichs der neuen Abteilung »Section littéraire«.



*Modèle: La Virgule*, 1970  
83 × 119 cm, Plastik, geprägt  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts

Ten works consisting of plastic plaques are presented in the exhibition. They represent independent works. They have separate titles and were not all produced in the same year. Broodthaers referred to the plaques in conversation as “industrial poems.” Although this title is not official, it has been adopted here for the entire group of works. Broodthaers produced a little over thirty of these works from 1968 to 1970.

The plaques are mostly horizontal format measuring approximately 85 × 120 cm. They are made of plastic sheets vacuum embossed with the aid of hardboard molds. The technique enabled Broodthaers to combine different formal elements and finally to transfer them to a single sheet of plastic. He was also able to reuse or vary individual molds for several plaques, as negative forms, for instance, or now colored, now reduced to gray tones.

Pictorial and textual elements converge in the industrial poems. Broodthaers, on the one hand, reifies textual elements by emphasizing typographical features and deploying them pictorially (e.g. the commas in no. 10 *Cinéma Modèle*, 1969). On the other, he reduces pictures of things and objects so radically to their basic shapes that they more or less become pictograms—which in linguistics are considered as precursors of various languages (e.g. the pipe in *Modèle: La Virgule*, 1970). Hence, the industrial poems deliberately assume a position suspended between language and object production characteristic of other works in Broodthaers’s oeuvre.

The industrial poems are thematically related to a sequence of open letters that Broodthaers began addressing to artists, curators, and institutions in 1968 and that concerned specific operations in the art world as well as general considerations on the art work. Consequently, one may assume that the term “industrial” has less to do with the production of the plaques than the thematic context in which the works are located—namely, the culture industry complex that, precisely in Broodthaers’s day, was beginning to take in more and more of contemporary life. Broodthaers’s letters reflect on and stress in multiple ways the role of the visual arts and that of the artist as part of this industry. From 1969 Broodthaers made the writing of the letters part of the task area of the newly created “Section littéraire” of his fictive museum.

Various fragments of the letters, mostly in modified form, reappear on the plaques. The open letter of September 19, 1968 (Düsseldorf), for instance, concerns the museum as institution. The letter contains, among other things, the statement: “Musée ... Gens non admis.” The sentence is reused in the industrial poem *Museum enfants non admis* (1969, see fig.), though reformulated. The sentence would in turn be used later in *A Film by Charles Baudelaire* (1970, see no.13 in this publication). Various commas on the plaque seem to have taken on a life of their own, confusing the typographical order. Are they perhaps elements that elude the logic of the museum and its educational structure?

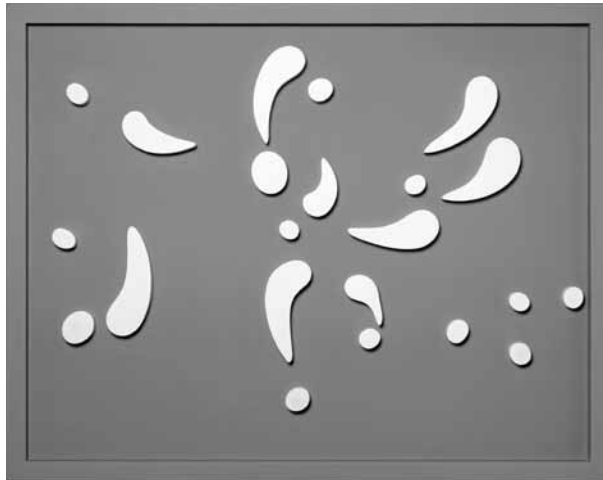


*Museum enfants non admis*, 1968  
Plastik, geprägt, 83 × 120 cm  
Privatsammlung Brüssel

Ausserdem in der Ausstellung:

*Museum enfants non admis*, 1968  
Plastik, geprägt, 83 × 120 cm  
*Académie I*, 1968  
Plastik, geprägt, 2 Versionen, je 86 × 120 cm  
*Cinéma Modèle*, 1969  
Plastik, geprägt, 2 Versionen, je 85 × 120 cm  
*L'Alphabet*, 1969  
Plastik, geprägt, 83 × 119 cm  
*Les Portes du Musée d'Art Moderne, Les Aigles, Section XIXème siècle (noir)*, 1969  
Plastik, geprägt, 2 Teile, je 220 × 90 cm  
Privatsammlung Brüssel  
*Pipes et Formes Académiques*, 1970  
Plastik, geprägt, 86 × 120 cm  
Marie-Puck Broodthaers, Basel

Auf den Schildern tauchen diverse Fragmente der Briefe in meist abgeänderter Form wieder auf. Zum Beispiel bezieht sich der offene Brief vom 19. September 1968 (in Düsseldorf) auf die Institution Museum. Der Brief enthält unter anderem die Aussage: »Musée [...] Gens non admis«. Der Satz findet umformuliert im industriellen Gedicht *Museum enfants non admis* (1968, vgl. Abb.) erneut Verwendung und wird später in *A Film by Charles Baudelaire* (1970, unter 13. in dieser Publikation) noch einmal eingesetzt. Auf dem Schild haben sich ausserdem zahlreiche Kommas scheinbar verselbstständigt und bringen die typografische Ordnung durcheinander. Handelt es sich um Elemente, die sich metaphorisch der Logik des Museums und seiner edukativen Struktur entziehen?



Hans Arp  
*Objets placés selon les lois du hasard*, 1943  
 Holzrelief, bemalt, 110 × 140 × 3,5 cm  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, Geschenk der  
 Stifterin Maja Sacher-Stehlin, 1944.  
 Depositum in der Öffentlichen Kunst-  
 sammlung Basel

The forms scattered over the surface of the wooden relief *Objets placés selon les lois du hasard* by Hans Arp (1886–1966) recall the irregular sprinkling of periods and commas on Marcel Broodthaers's *Museum enfants non admis* (1968, see no. 6 in this publication), created twenty-five years later. Yet whether the shapes in Arp's relief have anything at all to do with periods and commas is open to debate. When first exhibited as part of the show *Konkrete Kunst* at the Kunsthalle Basel in 1944, the work was titled *Punkte und Kommas. Bildet sich eine Blume daraus?* (Periods and Commas. Will They Form a Flower?) In its 1961 catalogue, the Kunstmuseum Basel called it *Nach den Gesetzen des Zufalls* (According to the Laws of Chance), while the 1963 catalogue was rather less equivocal, preferring *Nach den Gesetzen des Zufalls, auch Punkte und Kommas* (According to the Laws of Chance, Including Periods and Commas).

That there might be variations in how his works were read and understood—in this particular case as drops and splashes (or pips and islands), for example—was part of what Arp intended. His first title implies that the work might be just as much about periods and commas as about fragments of a flower, and so reinforces the fundamental open-endedness of the forms he has created. The individual elements certainly look as if thrown together by chance on the surface of the relief. How much does their specific arrangement contribute to what we see in them—and what not? Arp chose a constellation that seems indiscriminate and that might even be arbitrary in origin—a cast of the die that could have turned out completely different. The work thus enables us to experience meaning as something that is not inherent in forms and symbols themselves, but is rather contingent on their interrelationships and the constellations within which they are perceived and interpreted. Arp's engagement with the semantic production of the work anticipates the notion of art as communication that would later become increasingly important to the works of Broodthaers, Barry, and other artists of the 1960s.

Die auf der Bildfläche von Hans Arps (1886–1966) Holzrelief *Objets placés selon les lois du hasard* verstreuten Formen erinnern an die unregelmässige Formation von Punkten und Kommas, die auf Marcel Broodthaers' 25 Jahre später entstandenem *Museum enfants non admis* (1968, vgl. 6. in dieser Publikation) zu entdecken sind. Dabei ist nicht eindeutig, ob sich die Formen in Arps Relief überhaupt auf Punkte und Kommas beziehen. Bei seiner ersten Ausstellung (*Konkrete Kunst*, Kunsthalle Basel, 1944) trug das Werk den Titel *Punkte und Kommas. Bildet sich eine Blume daraus?*. In den Katalogen des Kunstmuseums Basel wurde das Werk 1961 *Nach den Gesetzen des Zufalls* genannt und 1964 dann uneindeutig *Nach dem Gesetz des Zufalls, auch Punkte und Kommas*.

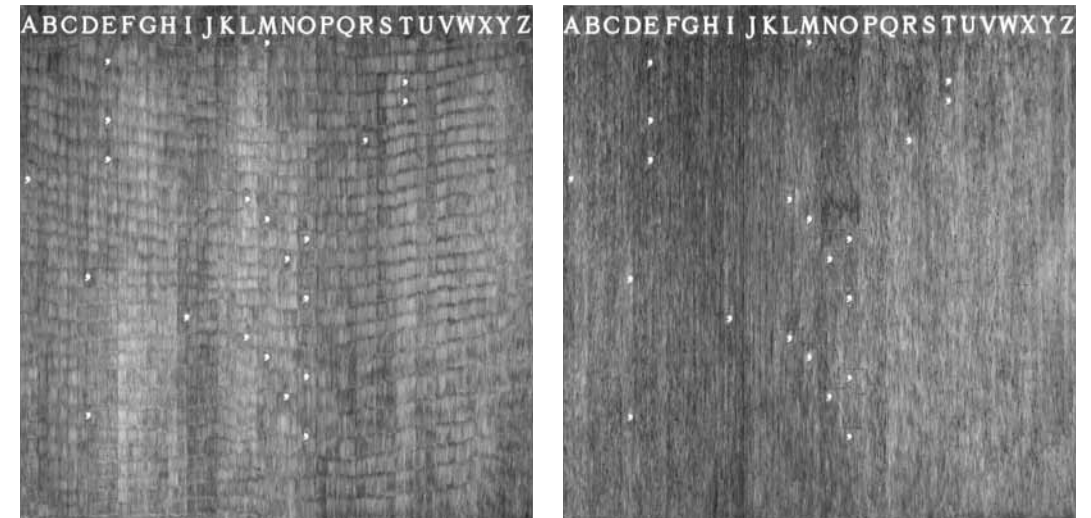
Es lag durchaus in Arps Absicht, dass seine Werke verschieden gelesen und verstanden werden können, im konkreten Fall zum Beispiel auch als Tropfen und Spritzer (oder Fruchtkerne und Inseln). Mit dem ersten Titel suggeriert er, dass es sich genauso um Punkte und Kommas wie um die Fragmente einer Blume handeln könnte, und bestärkt damit die Offenheit der von ihm kreierten Formen. Auf dem Relief wirken die einzelnen Elemente, als seien sie zufällig auf die Bildfläche geworfen worden. Wie sehr trägt ihre Anordnung dazu bei, was wir in ihnen sehen können und was nicht? Arp hat eine Konstellation gewählt, die unbestimmt wirkt, vielleicht sogar wirklich zufällig entstand – wie ein Würfelwurf, der jeweils unterschiedlich hätte ausfallen können. Dadurch macht die Arbeit erlebbar, dass Bedeutung nicht etwas ist, das den Zeichen substanziiell eingeschrieben ist, sondern dass sie vielmehr durch die Konstellationen und Beziehungen bedingt wird, innerhalb derer Zeichen wahrgenommen und gelesen werden. Arps Auseinandersetzung mit der semantischen Produktion des Werks antizipiert teilweise Konzepte von Kunst als Kommunikation, wie sie später bei Broodthaers, Barry und anderen Künstlern der 1960er-Jahre vermehrt zu finden waren.



Alighiero Boetti  
*Mettere al mondo il mondo*, 1973  
 Roter Kugelschreiber auf Karton,  
 2 Teile, je 158 × 156 cm  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
 Depositum in der Öffentlichen  
 Kunstsammlung Basel

The work consists of two approximately square sheets of similar execution. Both are meticulously grounded with a countless number of red ballpoint lines. Parallel to the upper edge of the picture this hatching has been omitted to form the alphabet as a row of serifed letters. Below, likewise formed by omitting the hatching, numerous commas in the same font hover in an irregular formation. Faint pencil lines indicate that the letters and commas were first marked onto the card and then the surrounding area filled in using a ballpoint pen. Each of the commas can be assigned vertically to a letter in the alphabet at the top. Reading this score from left to right gives the sentence *Mettere al mondo il mondo* (Bringing the world into the world).

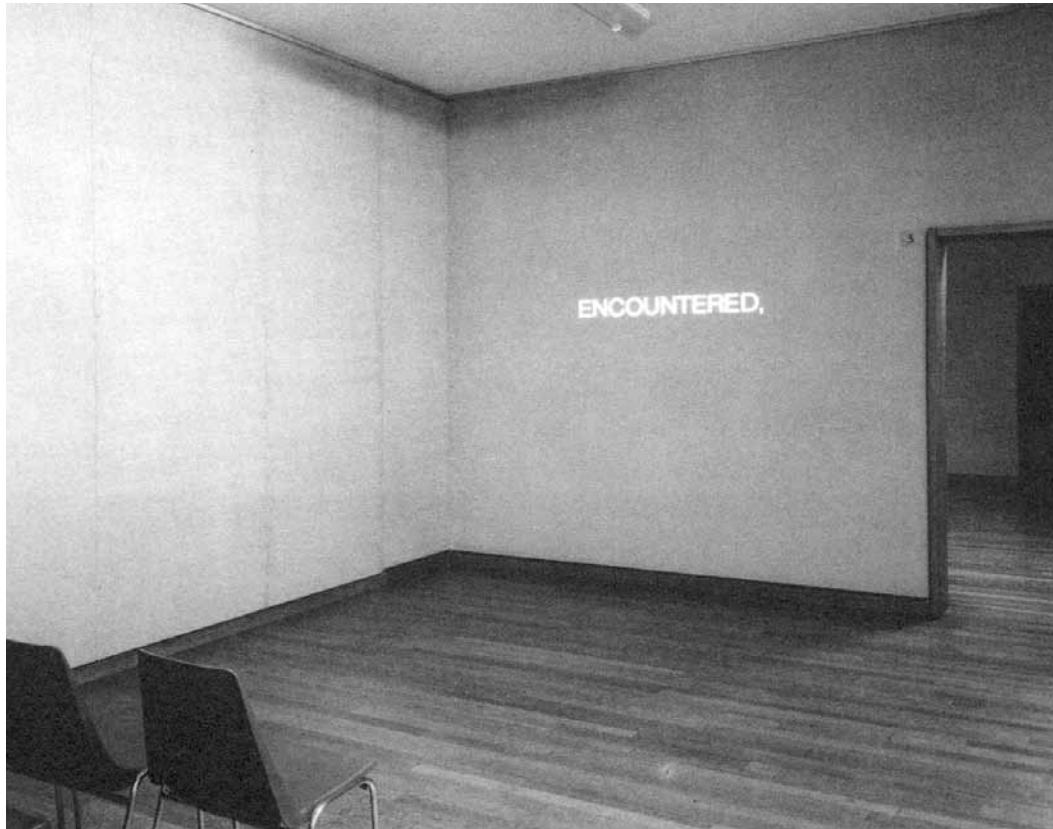
The work is one in a series of works produced from 1972 to 1973, each work bearing the title *Mettere al mondo il mondo*. The colors of the hatched areas vary, but are always one of the standard ballpoint colors blue, black, green, or red. Boetti had different people execute the hatching in each case. So the differences between the sheets consist in the flow of different hands that has led to entirely individual results. At first sight, only the comma formations in *Mettere al mondo il mondo* seem variable and haphazard, but ultimately it is the areas between them that are open and mobile and that change depending on circumstances, material, and the person executing them.



Die Arbeit besteht aus zwei annähernd quadratischen Blättern, die in ähnlicher Weise bearbeitet wurden. Beide sind mit unzähligen roten Kugelschreiberstrichen akribisch grundiert. Parallel zum oberen Bildrand sind, weiss ausgespart, alle Buchstaben des Alphabets in Serifenschrift zu sehen. Darunter schweben in unregelmässig wirkender Formation zahlreiche ebenfalls weiss ausgesparte Kommas desselben Schriftsatzes. Feine Bleistiftlinien lassen erkennen, dass die Buchstaben und Zeichen zuerst auf dem leeren Papier markiert und die umliegende Fläche anschliessend mit dem Kugelschreiber ausgemalt wurde. In vertikaler Richtung betrachtet, kann jedes der Kommas einem Buchstaben aus der Kopfzeile zugeordnet werden. Folgt man dieser Partitur in Lese-richtung, ergibt sich der Satz *Mettere al mondo il mondo* (dt. Die Welt zur Welt bringen).

Das Werk ist Teil einer Reihe von Arbeiten, die zwischen 1972 und 1973 entstanden und alle den Titel *Mettere al mondo il mondo* tragen. Die Farben der Binnenflächen wechseln, bleiben aber im Spektrum des für Kugelschreiber verwendeten Standards (Blau, Schwarz, Grün, Rot). Boetti liess die Schraffur der Flächen durch unterschiedliche Personen ausführen. Der Unterschied zwischen den Blättern liegt so im wechselnden Duktus ihrer Schraffuren, die zu ganz eigenen Resultaten führen. Während auf den ersten Blick einzig die Konstellation der Kommas von *Mettere al mondo il mondo* variabel und zufällig erscheint, ist es letztlich gerade die Fläche zwischen ihnen, die offen und beweglich bleibt und sich je nach Umständen, Material und ausführender Person mit verändert.

## 9

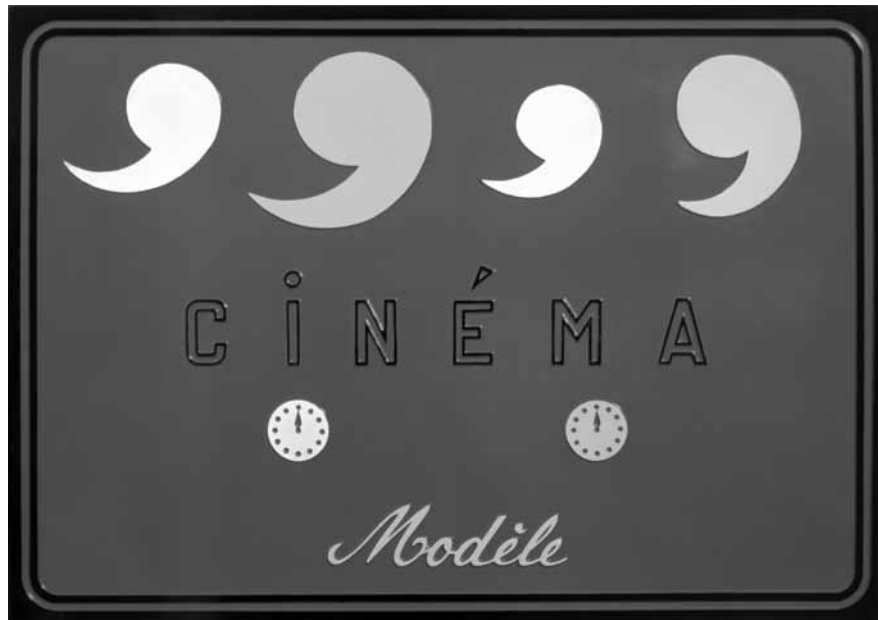


Robert Barry  
*Can It Be ...*, 1973  
 81 Dias, nummeriert, in Diakarussell  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in  
 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

*Can It Be ...* (dt. Kann es ... sein) ist eine Diaprojektion, bei der nacheinander vierzig verschiedene Wörter weiss auf schwarz auf eine Wand projiziert werden. Die Betrachter können sich einerseits ganz auf die Wörter und deren Assoziationsräume einlassen. Andererseits ist es möglich, jedes der Wörter anstelle der Auslassungspunkte in den – selbst nicht projizierten – Titel der Arbeit einzusetzen: »Kann es *platziert* sein«, »Kann es *erzungen* sein« usw. Derart in einen syntaktischen Rahmen gestellt, evozieren die Wörter neue Perspektiven hinsichtlich ihrer Aussagen. Denn die Frage, ob es zum Beispiel »platziert« oder »angewandt« sein kann, führt unweigerlich zu der Frage, was dieses *es* eigentlich bezeichnet. Was könnte also möglicherweise »angewandt« sein? Oder was »glaubhaft« sein? Für jedes projizierte Wort bieten sich jeweils unzählige Antworten an: Es gibt vieles, das beispielsweise »platziert« oder »glaubhaft« sein kann. Mit der wachsenden Zahl von Wörtern wird es zugleich aber immer schwieriger, herauszufinden, was dieses *es* sein kann. Was könnte beispielsweise gleichzeitig »platziert«, »verstanden«, »erzungen«, »abgewiesen« und »glaubhaft« sein, um nur fünf von vierzig Möglichkeiten zu nennen? Existiert so etwas überhaupt? Das Pronomen *es* steckt also den Gegenstand der Arbeit ab – aber genau in dessen vielfältigen Möglichkeiten liegen die Herausforderung und das stimulierende Kommunikationsangebot an den Betrachter. Wir sind in dieser Arbeit mit zwei gegenläufigen Bewegungen konfrontiert: Einerseits sind die Bedeutungs- und Anwendungsmöglichkeiten jedes einzelnen projizierten Wortes – betrachtet als Einzelwort – beinahe unbegrenzt, andererseits reduzieren sich die Möglichkeiten durch die Aufforderung, die Wörter in die gemeinsame Konstruktion *Kann es ... sein* einzubetten.

*Can It Be ...* is a slide projection in which forty different words are projected white on black, one after another, onto a wall. Viewers can abandon themselves to the associations conjured up by the words themselves, but they can also insert each of the words in turn into the ellipsis of the title—which is not itself projected—in place of the three dots: “Can it be *placed*,” “Can it be *forced*,” etc. Embedded in a syntactic context, the words evoke new semantic perspectives, since to ask whether *it* can be “placed” or “applied,” for example, inevitably raises the question of what this *it* actually is. What could be “applied”? What could be “believed”? There are countless different answers for each of the words projected; after all, there are plenty of things that can be “placed” or “believed.” But as the number of words grows, so it becomes increasingly difficult to find out what this *it* might be; for what could be “placed,” “understood,” “forced,” “rejected,” and “believed” all at the same time—to name just five of the forty possibilities on offer? Can such an *it* exist at all? Thus, while the pronoun *it* stakes out the subject of the work, it is the sheer plethora of possibilities that this same *it* offers that makes this work so challenging and stimulating for us viewers. *Can it be ...* confronts us with two countercurrents: while there is virtually no limit to the possible meanings and usages of each of the projected words viewed in isolation, the possibility of fitting them into the wording of the title *Can it be ...* has the effect of drastically reducing these possibilities.

<i>Can it be ...</i>	<i>Kann es ... sein</i>
placed	platziert, angeordnet, vergeben
applied	angewandt, gebraucht
related	bezogen, verwandt, verknüpft
understood	verstanden, vorausgesetzt
penalized	bestraft, benachteiligt, belastet
decided	entschieden, unzweifelhaft
admitted	zugelassen
defended	verteidigt, gerechtfertigt
forced	erzungen
refused	abgewiesen, verweigert
less	weniger, kleiner, geringer
required	erforderlich, notwendig
deflected	abweichend, abgelenkt
believed	glaubhaft
replaced	ersetzt, verdrängt, übertragen
encumbered	beladen, belastet, beschwert
rejected	abgelehnt, abgewiesen
free	frei, ungebunden, kostenlos
liked	gemocht, geliebt
longer	länger, mehr
described	beschrieben, dargestellt
enforced	erzungen, durchgesetzt
qualified	geeignet, befähigt, qualifiziert
defined	definiert, begrenzt, bestimmt
fertile	fruchtbar
grovel	unterworfen
gaudy	aufgedonnert, prunkhaft
esteem	Ansehen, Wertschätzung
pretext	Vorwand
obscene	obszön
indifference	gleichgültig, belanglos
dedicate	widmen
endeavour	Bemühung
insinuate	andeuten, hineindrängen
accomodation	Anpassung, Unterbringung, Entgegenkommen
glee	Fröhlichkeit, Schadenfreude
reliance	Vertrauen, Zuversicht
forthright	direkt, geradeheraus
exact	genau, sorgfältig, tatsächlich
wakeful	schlaflos, wachsam



Marcel Broodthaers  
*Cinéma Modèle*, 1970  
 Plastik, geprägt, 85 × 120 cm  
 Privatsammlung Brüssel

As part of Marcel Broodthaers's *Musée d'Art moderne, Département des Aigles*, the project *Cinéma Modèle* marks a brief transitional phase coinciding with the artist's relocation to Düsseldorf in October 1970.

Broodthaers's plan was to devote a new section of the museum to the medium of film and the movie theater as its institutional arm. Various drawings, designs, and two of the signs described in this publication at no. 6 as "industrial poems" document the thinking behind this project and the approaches taken. The spatial context was a basement at Burgplatz 12 in Düsseldorf, which Broodthaers rented for this purpose. As an invitation card to *Cinéma Modèle* makes clear, the project was to run from November 1970 to April 1971 initially. Broodthaers, however, decided to terminate it as early as January 1971. He then proceeded to use the same venue for his *Section Cinéma*, an installation made up of various objects and wall texts which in the summer of the same year became part of the collection of Mönchengladbach Municipal Museum.

*Cinéma Modèle*, on the other hand, remained a temporary project—little more than a movie program with screenings of three of the seven films in *Le Corbeau et le Renard: Le Corbeau et le Renard* (see no. 1), *La pluie (projet pour un texte)* (no. 5) and *A Film by Charles Baudelaire* (no. 13).

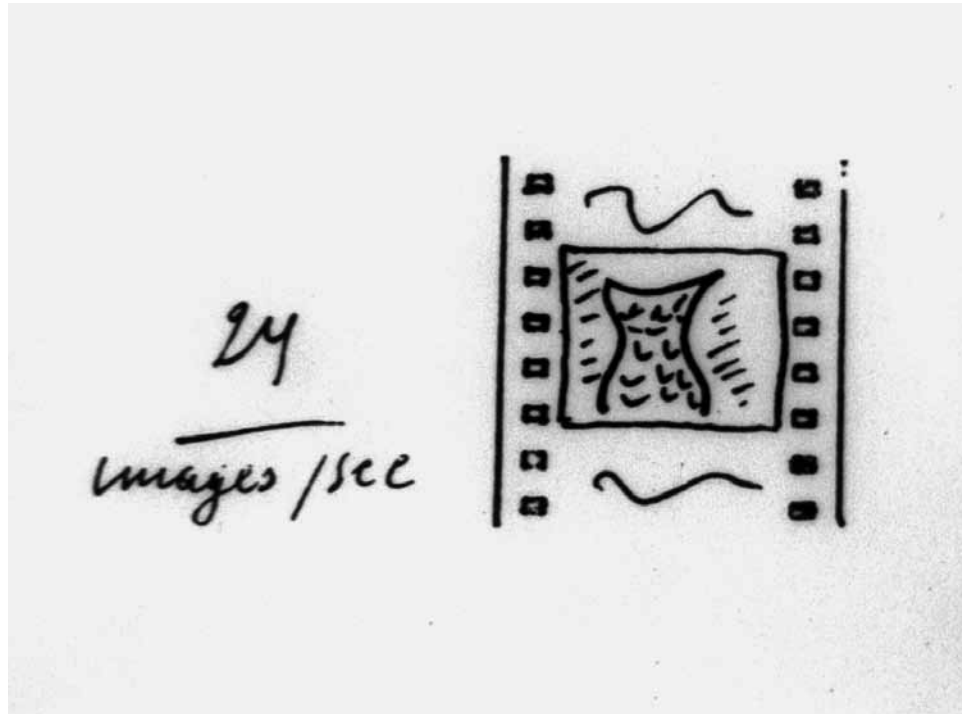
A book about *Cinéma Modèle* conceived by Maria Gilissen and Dieter Schwarz was published by the Kunstmuseum Winterthur in 2012.

Innerhalb von Broodthaers' *Musée d'Art moderne, Département des Aigles* markiert das Projekt *Cinéma Modèle* eine kurze Phase des Übergangs, die mit seinem Umzug nach Düsseldorf im Oktober 1970 zusammenfällt.

Broodthaers plante, eine neue Sektion des Museums dem Medium Film und dessen Institution, dem Kino, zu widmen. Diverse Zeichnungen, Entwürfe und zwei der unter 6. als »industrielle Gedichte« bezeichneten Schilder dokumentieren Ansätze und Überlegungen rund um das Projekt. Als räumlichen Kontext mietete Broodthaers am Burgplatz 12 in Düsseldorf einen Kellerraum an. Wie eine Einladungskarte zu *Cinéma Modèle* dokumentiert, war das Projekt anfangs noch für einen Zeitraum von November 1970 bis April 1971 geplant. Allerdings beendete Broodthaers *Cinéma Modèle* bereits im Januar 1971. Stattdessen eröffnete er am selben Ort die *Section Cinéma*, eine raumgreifende Installation aus verschiedenen Objekten und Wandtexten, die noch im Sommer desselben Jahres in die Sammlung des Städtischen Museums Mönchengladbach überging.

*Cinéma Modèle* dagegen bleibt ein temporäres Projekt, nicht viel mehr als ein Filmprogramm, in dessen Rahmen drei der sieben in *Le Corbeau et le Renard* gezeigten Filme zu sehen waren: *Le Corbeau et le Renard* (vgl. Nr. 1), *La pluie (projet pour un texte)* (vgl. Nr. 5) und *A Film by Charles Baudelaire* (vgl. Nr. 13).

Eine Publikation zu *Cinéma Modèle* wurde 2012 durch das Kunstmuseum Winterthur herausgegeben, konzipiert von Maria Gilissen und Dieter Schwarz.



Marcel Broodthaers  
*Projet pour un poisson*  
*(projet pour un film)*,  
 1970-1971  
 16 mm, Schwarz-Weiss-Film, ohne  
 Ton, 9 Min. (inkl. Titelsequenz)  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
 Depositum in der Öffentlichen  
 Kunstsammlung Basel  
 © Estate Marcel Broodthaers

1970 stellt Marcel Broodthaers ohne Kamera den Film *Le poisson* her. Mithilfe der Untertitelungsmaschine überträgt er Zeichnungen direkt auf Filmmaterial. Wie bei dieser Technik üblich, sind die auf das Zelluloid geätzten Bilder im Film weiss auf schwarz zu sehen. Das entstandene Filmmaterial wurde dann nochmals als Negativ eingesetzt und belichtet. So entstand 1971 der Film *Projet pour un poisson (projet pour un film)*, in dem die Zeichnungen nun schwarz auf weiss erscheinen.

Ein wiederkehrendes Motiv des Films sind handgezeichnete Fische. Von ihnen ist aber immer nur die hintere Hälfte zu sehen, nie der gesamte Körper. Sie sind ausserdem senkrecht gestellt, sodass die Schwanzflossen in die Luft ragen. So entsteht der Eindruck, als würden die Fische – wie bei einem Kopfsprung – kopfüber in etwas eintauchen oder als hätte man ihnen den Kopf abgeschnitten und sie wie einen Gegenstand aufgestellt. Diese Vorgehensweise wird später im Film bei Zeichnungen eines Schiffs wiederholt – auch hier sieht es so aus, als würde das Schiff kopfüber eintauchen, anstatt horizontal über die Wasserfläche zu gleiten.

An anderer Stelle im Film beginnen die Fischschuppen ein grafisches Eigenleben. Sie lösen sich vom Fischkörper und bilden flirrende Grüppchen von Halbkreisen, Kringeln oder Pünktchen, die sich nach einem unsichtbaren Prinzip zum Schwarm organisieren. In der Natur fasziniert der Schwarm durch seine einheitlichen, von aussen nicht logisch nachvollziehbaren Bewegungen. Auf einer Ebene scheint sich der Film also spielerisch und assoziativ mit Form- und Bewegungsprinzipien von Fischen zu beschäftigen. Auch einzelne Sätze und Wörter, die zwischen den Zeichnungen als Filmbilder erscheinen, nehmen dieses Thema wieder auf (»Le poisson est fidèle«, »Le poisson pourrit par la tête«). Aber will der Film tatsächlich in diese Richtung ernst genommen werden? Zwar ist der Fisch ein Motiv des Films, aber ist er auch dessen eigentliches Thema? Technisch betrachtet ist Film die Übertragung

In 1970 Marcel Broodthaers produced the film *Le poisson without a camera*. With the help of a subtitling machine he transferred drawings directly to the film material. As is usual with this technique, the images etched onto the celluloid are seen white on black in the film. The film material thus created was then used again as a negative and exposed. This resulted in 1971 in the film *Projet pour un poisson (projet pour un film)*, in which the drawings now appear black on white.

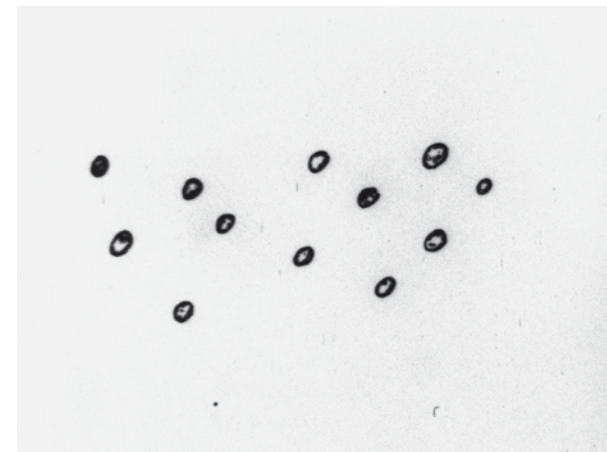
A recurrent motif of the film is hand-drawn fish. Only the back half of them can ever be seen, never the whole body. They are also placed vertically, so that the fish tails rise up in the air. This results in the impression as though the fish were diving head first into something, or as though someone had cut off their heads and set them up like an object. This procedure is repeated again later in the film with drawings of a ship—here too it looks as though the ship were diving in head first, instead of gliding horizontally over the water.

In another place in the film, the fish scales start to lead a graphical life of their own. They detach themselves from the bodies of the fish and form shimmering little groups of semicircles, rings, or dots, which organize into a swarm according to an invisible principle. The swarm is fascinating in nature because of its unified movements that are not logically comprehensible from the outside. At one level the film seems to deal playfully and associatively with the form and movement principles of fish. Single sentences and words that appear between the drawings as film images take up this theme again (“Le poisson est fidèle,” “Le poisson pourrit par la tête”). But is the film really intended to be taken seriously in this direction? The fish is the motif of the film, but is it really its theme? In terms of technique, the film is the transferal of a moving subject to a series of unmoving single images. The image of the fish—always moving and yet rigid, assembled from scales as though from unmoving fragments (individual images)—is a metaphor for this principle for Broodthaers. By literally cutting off the head of the fish in the film and setting it up like an object, Broodthaers breaks with its principle of movement. The same thing happens formally in *Projet pour un poisson (projet pour un film)* as well: since the film is composed of etched drawings, its principle is static. Only the title sequence, which was not etched using the subtitling machine, follows the filmic principle of recording a moving object. Since the latter is not conventional specifically in the opening credits of a film, the conventional relation between moving and non-moving images and between the action and the opening and closing credits is also inverted at this point with *Projet pour un poisson (projet pour un film)*.

The sketches of arrows or semicircles pointing in different directions that are shown in the film, which are partly labeled with “fig. 1,” “fig. 2,” or “fig. 3,” also correspond to this. They do not relate to the patterns of movement of the fish, but rather to the intended sequence of the film images. However, there is not necessarily a logical connection between the drawings and the actual action of the film. *Projet pour un poisson (projet pour un film)* is thus not a film only about fish, but rather a film about filmic principles as well as about canceling them out.

eines beweglichen Sujets auf eine Reihe unbewegter Einzelbilder. Das Bild des Fisches – immer in Bewegung und doch starr, aus Schuppen zusammengesetzt wie aus unbewegten Fragmenten (Einzelbildern) – ist für Broodthaers eine Metapher auf dieses Prinzip. Indem Broodthaers dem Fisch im Film sprichwörtlich den Kopf abschneidet und ihn aufstellt wie einen Gegenstand, bricht er dessen Bewegungsprinzip. Dasselbe geschieht formal auch in *Projet pour un poisson (projet pour un film)*: Indem sich der Film aus geätzten Zeichnungen zusammensetzt, ist sein Prinzip statisch. Lediglich die Titelsequenz, die nicht mittels Untertitelungsmaschine geätzt wurde, folgt dem filmischen Prinzip, einen beweglichen Gegenstand aufzunehmen. Da Letzteres gerade beim Vorspann eines Films nicht üblich ist, wird bei *Projet pour un poisson (projet pour un film)* auch an dieser Stelle das übliche Verhältnis zwischen bewegten und unbewegten Bildern sowie zwischen Handlung und Vor- bzw. Abspann umgekehrt.

Damit korrespondieren auch die im Film gezeigten Skizzen von Pfeilen oder die in verschiedene Richtungen weisenden Halbkreise, die teilweise mit »fig. 1«, »fig. 2« oder »fig. 3« beschriftet sind. Sie beziehen sich nicht auf Bewegungsmuster des Fisches, sondern vielmehr auf die intendierte Abfolge der Filmbilder. Allerdings besteht kein unbedingt logischer Zusammenhang zwischen den Zeichnungen und der tatsächlichen Filmhandlung. *Projet pour un poisson (projet pour un film)* ist also nicht nur ein Film über Fisch, sondern ein Film sowohl über filmische Prinzipien als auch über deren Ausserkraftsetzung.



*Projet pour un poisson (projet pour un film)*



László Moholy-Nagy  
*Zelluloid-Transparent*, 1930  
Öl auf Zelluloid vor hölzerner Tafel,  
31,3 × 15 cm  
Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
Depositum in der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel

In this work, László Moholy-Nagy combines oil paint, a material with a long tradition in the fine arts, with the modern medium of celluloid. First patented in 1870, celluloid quickly became film's most important material. In the early twentieth century, it was also used for sculpting, including by Russian avant-garde artists such as Naum Gabo. Celluloid becomes transparent only when polished; in the work *Celluloid Transparent*, Moholy-Nagy uses this property to inject a spatial dimension into a composition made up of four circles and a few, finely drawn lines. The painted celluloid is spanned a few millimeters in front of a background made of light-colored wood. This has the effect of making the painted elements appear to float over the background. The painted shadow cast by one of the circles emphasizes this plasticity. In view of the fine lines between the circles, the work could be interpreted as referencing a belt drive or film reels with strips of film spanned between them viewed from the side.

While there are countless films made of celluloid (and the exposed layer of emulsion coating it), the material itself is almost always invisible to viewers in a movie theater. This is not the case in the fine arts, where the material's technical properties and the circumstances of its reception as film have increasingly been of interest to artists, especially since the 1960s. The first film installation to use blank film, for example, was *Zen for Film* of 1964, a work by Nam June Paik demonstrating only the material itself and its mechanical, visual properties.

Broodthaers, too, makes extensive use of celluloid as a support. There are film strips painted in India ink and exhibited as objects, just as there are painted slides like the work called *Signatures* of 1971, in which handwritten slides are projected with the aid of a slide projector. The film called *Projet pour un poisson (projet pour un film)* of 1971 shown here (see no. 11 in this publication) or *Une Seconde d'Eternité* of 1970 can both be regarded as a direct result of Broodthaers's direct access to celluloid, to film as material. These are works that live from the constant displacement of boundaries between drawing, photography, slide, and film(still) formats.

László Moholy-Nagy führt in diesem Bild ein tradiertes Material bildender Kunst, die Ölfarbe, mit dem modernen Medium Zelluloid zusammen. Der Kunststoff wurde 1870 patentiert und avancierte schnell zum zentralen Material des Films. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Zelluloid auch für plastisches Arbeiten verwendet, zum Beispiel in der russischen Avantgarde (u. a. bei Naum Gabo). Erst durch Polieren wird Zelluloid transparent – Moholy-Nagy nutzt diese durchscheinende Wirkung für die Arbeit *Zelluloid-Transparent*, um eine räumliche Dimension in die aus vier Kreisen und einigen feinen Linien zusammengesetzte Konstruktion einzuführen. Er spannt das bemalte Zelluloid in kurzer Distanz vor einen Hintergrund aus hellem Holz. Dadurch scheinen die gemalten Elemente vor dem Bildhintergrund zu schweben. Die plastische Wirkung wird durch den gemalten Schlagschatten eines Kreises betont. Durch die feinen Linien zwischen den Kreisen könnte man interpretieren, dass die Darstellung eine Anspielung auf ein Riemengetriebe oder auf in seitlicher Ansicht gezeigte Spulen mit dazwischengespannten Filmstreifen ist.

Obwohl unzählige Filme aus Zelluloid (sowie der belichteten Emulsionsschicht darauf) bestehen, ist das Material für Besucher eines Kinos fast immer unsichtbar. Anders in der bildenden Kunst: Hier wurden insbesondere seit den 1960er-Jahren zunehmend sowohl die technischen Eigenschaften als auch die Rezeptionsbedingungen des Films zum Gegenstand künstlerischer Arbeit. Mit *Zen for Film* schuf Nam June Paik 1964 beispielsweise die erste Filminstallation mit Blankfilm, in der lediglich das Material und seine mechanisch-visuellen Eigenschaften vorgeführt werden.

Auch Broodthaers verwendet Zelluloid mehrfach als Bildträger. Es gibt mit Tusche bemalte Filmstreifen, die als Objekte auszustellen sind, oder bemalte Diapositive wie die Arbeit *Signatures* (1971), in der die handbeschriebenen Dias mittels eines Vorführgerätes projiziert werden. Auch der Film *Projet pour un poisson (projet pour un film)* (1971), der in der Ausstellung gezeigt wird (vgl. in dieser Publikation Nr. 11), oder *Une Seconde d'Eternité* (1970) sind Resultate von Broodthaers' direktem Zugriff auf das Zelluloid bzw. auf den Film als Material. Es sind Arbeiten, die von dem Verwirrspiel zwischen den Formaten Zeichnung, Foto, Dia und Film(bild) leben.



# 13



Marcel Broodthaers  
*A Film by Charles Baudelaire*, 1970  
16 mm, Farbfilm, mit Ton,  
6 Min. 20 Sek.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
Depositum in der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel  
© Estate Marcel Broodthaers

*Von 1969 bis 1970 veranstaltete der Philosoph und Literaturtheoretiker Lucien Goldmann an der Universität Brüssel ein Seminar über den französischen Dichter Charles Baudelaire (1821–1867). Anstatt – wie von Goldmann vorgeschlagen – einen Theoriebeitrag zur Veranstaltung beizusteuern, produzierte Marcel Broodthaers den Film mit dem paradoxen Titel Un film de Charles Baudelaire. Es existiert sowohl die französische als auch eine englische Fassung des Films, die sich stark voneinander unterscheiden. Die in der Ausstellung gezeigte, später entstandene englische Fassung mit dem Titel A Film by Charles Baudelaire, befindet sich in den Beständen der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Als Ausgangspunkt dient dem Film eine Schiffsreise über den Pazifik, die Baudelaire von 1841 bis 1842 unternommen hat.*

Marcel Broodthaers kann aus diversen Quellen Informationen über Baudelaires Pazifikreise gewonnen haben. Zum Beispiel reflektierte Baudelaire in einigen Briefen die Erfahrungen seiner Schiffsreise. Auch in später erschienenen Gedichten (u. a. *Parfum exotique*, 1857, *A une dame créole*, 1857, *A une Malabaraise*, 1866) verarbeitete er seine Erlebnisse. Die von den Eltern zwangsverordnete Besserungstour – weit weg vom Literatenleben der Bohemiens, an dem der junge Baudelaire sonst teilnahm – war vom Kontrast zwischen monoton verlaufender Zeit (auf dem Schiff) einerseits und diversen exotischen Erlebnissen bei Landgängen andererseits geprägt. Broodthaers' Film basiert auf der Fiktion, Baudelaire selbst hätte ihn als Regisseur verantwortet. Zugleich stellt Broodthaers die Reise und ihren Kontext – also die Schifffahrt – in einen grösseren kulturellen Zusammenhang, der Aspekte europäischer Kolonial- und Kulturgeschichte miteinbezieht.

Eine Abfolge von Kalenderdaten, die wie Untertitel vor dem schwarzen Hintergrund eingeblendet werden, scheint sich auf einen konkreten Zeitraum zu beziehen. Die Reihe verläuft erst chronologisch aufsteigend, dann absteigend – wobei immer wieder einzelne

*The philosopher and literary theorist Lucien Goldmann organized a seminar from 1969 to 1970 at the University of Brussels on the French poet Charles Baudelaire (1821–67). Instead of contributing a theoretical essay—as Goldmann had suggested—Marcel Broodthaers produced a 35mm film with the paradoxical title Un film de Charles Baudelaire. Both a French and an English version of the film exist, which are quite different from one another. The one shown in the exhibition, the English version with the title A Film by Charles Baudelaire—that was created later—is held in the collection of the Emanuel Hoffmann-Stiftung. The starting point for the film was a journey across the Pacific by ship, which Baudelaire had undertaken from 1841 to 1842.*

Marcel Broodthaers may have obtained information about Baudelaire's journey across the Pacific from various sources. Baudelaire reflected on the experiences of his ship journey in several letters, for example. He also processed his experiences in poems published later (including *Parfum exotique*, 1857, *A une dame créole*, 1857, *A une Malabaraise*, 1866). The tour, which was ordered by his parents to mend his ways—far away from the literary life of the Bohemians that the young Baudelaire otherwise took part in—was marked by the contrast between the monotone passing of time (on the ship) and various exotic experiences on land.

Broodthaers's film is based on the fiction that Baudelaire directed it himself. At the same time, Broodthaers places the journey and its context—the ship journey—in a larger cultural framework, which includes aspects of European colonial and cultural history.

A sequence of calendar dates, which are inserted like subtitles on a black background, seems to relate to a specific period of time. The order runs chronologically, first ascending, then descending, whereby single days or entire time periods are repeatedly skipped. The dates outline a time frame ranging from January 3 to December 17, 1850.

The numerical plainness of these dates is contrasted by a second sequence of intertitles running through the entire film, displaying highly suggestive words like “shark,” “knife,” “cook,” “torment,” or “midnight.” Are these words possibly connected with the dates indicated? Have they something to do with events associated with them or excerpts from a logbook?

Tage oder ganze Zeiträume übersprungen werden. Die Daten skizzieren ein Zeitfenster, das sich zwischen dem 3. Januar und dem 17. Dezember 1850 aufspannt.

Die numerische Nüchternheit dieser Datumsangaben wird durch eine zweite, den ganzen Film durchziehende Sequenz von Zwischentiteln kontrastiert, die stark suggestive Wörter wie beispielsweise »shark« (Hai), »knife« (Messer), »cook« (Koch), »torment« (Qual) oder »midnight« (Mitternacht) wiedergeben. Stehen diese Begriffe möglicherweise in Zusammenhang mit den genannten Daten? Handelt es sich um damit verknüpfte Ereignisse oder Ausschnitte aus einem Logbuch?

Als dritte, unregelmässig wiederholte Sequenz des Films kommt die Darstellung einer auf einer schwarzen Tafel angebrachten Weltkarte aus dem Schulunterricht hinzu. Die Karte markiert die politische Weltordnung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Film werden sowohl Gesamtansichten als auch einzelne Ausschnitte der Karte – wie die chilenische Insel Sala y Gómez oder die Celeben – gezeigt. Die Kartenfragmente sind dabei teilweise aus so geringer Distanz abgefilmt, dass die eingefärbte, offenporige Materialstruktur sichtbar wird.

Zwei Mal scheint im Film eine auf Goldgrund geprägte Schrift mit den Wörtern »Musée – Museum. Enfants non admis« auf. Zu diesen Einstellungen hört man auf der bis dahin ungenutzten Tonebene die unsichere Stimme eines jungen Mädchens, das die Wörter wie im Schulunterricht vorliest. Zu Beginn des letzten Drittels des Films sind das Schlagen einer Uhr und anschliessend das Ticken des Uhrwerks zu hören, das den Film bis zum Ende untermalt.

Daten, Wortfolge und Kartenansichten bilden zusammen ein Spannungsfeld, dessen Assoziationen sich zwischen den Polen Erlebnis und Fiktion, Erfahrung und Konservierung bewegen. Das Wort »Museum« wird durch den Filmschnitt immer von zwei Kartenbildeinstellungen gerahmt. Broodthaers legt auf diese Weise die These einer Analogie zwischen der Karte und dem Museum beziehungsweise zwischen Kartografie und Museologie nahe. Beide können als Disziplinen der Aneignung und Konservierung von Welt interpretiert werden: Wurden die europäischen Museen nicht auch parallel zu den kolonialen Eroberungszügen und der Erschliessung neuer Schifffahrtshandelsrouten gefüllt? War die »Vermessung« der Welt nicht gekoppelt an den Gewinn von Boden- und Kulturschätzen? Geografie und Museum funktionieren als Systeme der Bedeutungskonstruktion. Als Broodthaers den Film 1971 zeigte, fügte er den Untertitel *Carte politique du monde ou système de signification* hinzu. Während die Karte die Welt so darstellt, dass sie beherrschbar wird, ist die Gründung des Museums mit dem Anspruch verknüpft, kulturgeschichtliche Funde nach eigener Definition zu präsentieren. Die Entstehungsgeschichten dieser Techniken sind also auch eng mit der Akkumulation von kulturellem Einfluss und konkreter politischer Macht verknüpft.

Durch Methoden der Analyse, der subversiven Aneignung oder der Errichtung paralleler, selbstbestimmter Systeme hinterfragt Broodthaers die Institutionen, durch die Bedeutungen konstruiert und kanonisiert werden.

As the third, irregularly repeated sequence, there is the addition of the depiction of a world map on a blackboard from a classroom. The map marks the political world order in the second half of the twentieth century. Not only overall views but also single sections of the map—such as the Chilean island Salas y Gómez or Celebes Island—are shown in the film. The map fragments are filmed partly from such a small distance that the colored, open-pored material structure becomes visible.

Writing embossed on a gold background with the words “Musée—Museum. Enfants non admis” appears twice in the film. Along with these shots, the uncertain voice of a young girl reading these words as though in the classroom is heard on the previously unused soundtrack. At the beginning of the last third of the film, the striking of a clock and then the ticking of the clockwork can be heard, which accompanies the film until the end.

Together the dates, word sequences, and map views form a field of tension, in which associations move between the poles of lived experience and fiction, occurrence and conservation. The word “Museum” is always framed by two map shots in the way the film is cut. In this way, Broodthaers suggests the thesis of an analogy between the map and the museum or between cartography and museology. Both could be interpreted as disciplines of appropriating and conserving the world: Were the European museums not also filled in parallel to colonial conquests and the opening up of new shipping trade routes? Was the “surveying” of the world not coupled with the gain of natural resources and cultural treasures? Geography and museums function as systems of constructing meaning. When Broodthaers showed the film in 1971, he added the subtitle *Carte politique du monde ou système de signification*. Whereas the map represents the world so that it can be ruled, the founding of the museum is linked with the claim of presenting cultural-historical findings according to the museum’s own definition. The geneses of these techniques are thus closely linked with the accumulation of cultural influence and concrete political power.

Through methods of analysis, subversive appropriation, or the establishment of parallel, self-determined systems, Broodthaers calls into question the institutions through which meanings are constructed and canonized.



## 14



Dieter Roth  
*Das Meer, 1. Teil*, 1968  
 Holzplatte, Schokolade, Papierstreifen, 16 × 41,5 × 46 cm  
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der  
 Öffentlichen Kunstsammlung Basel

A profusion of narrow paper strips flows over and out of a structure made of chocolate bars. The chocolate construction falls off to one side; it bears a faint resemblance to the basic shape of a typewriter. Masses of paper strips pour out from between the rollers. They look like paper that has been put through a shredder. They play over the chocolate in the shape of waves. The work directly and simply evokes the idea of a storm-tossed sea with wave peaks and troughs and crests breaking over each other.

The paper strips have writing on them. Each strip is wide enough for a line of text. Because the strips have been cut, overlap, and are twisted, it is impossible to read the words in coherent order. The cut up text is a “posery, pometry, or poetry”<sup>1</sup> (Roth) that the artist wrote in London in 1968. For his work *Das Meer* Roth cut up one or more copies of this text. The paper strips resulting from this process Roth then used for four existing versions of *Das Meer*. The first version, *Das Meer, 1. Teil*, from the Emanuel Hoffmann-Stiftung collection is shown in the exhibition.

*Das Meer, 1. Teil* dates to the first half of the 1970s, a period when Roth was realizing numerous other book objects. Text and language are extremely important elements in Roth’s work. Examples, in addition to the book objects, are the artist’s prolific journal-writing, his use of the interview format, or distinct groups of works such as the *Scheisse-Gedichte* and the *Bastelnovellen*. These latter works display Roth’s sensitive handling of typography, of “words as cheap pictures,” as he put it—a thought that can be fruitfully applied to Marcel Broodthaers’s “industrial poems” being shown in the exhibition (see no. 6 in this publication). In an interview with Irmelin Lebeer-Hossmann, Roth relativized the importance of his painting in relation to his literary work which he described as “pondering and the making of sentences.”

1 German: “Posiererei, Pometrie oder Poeterei.”

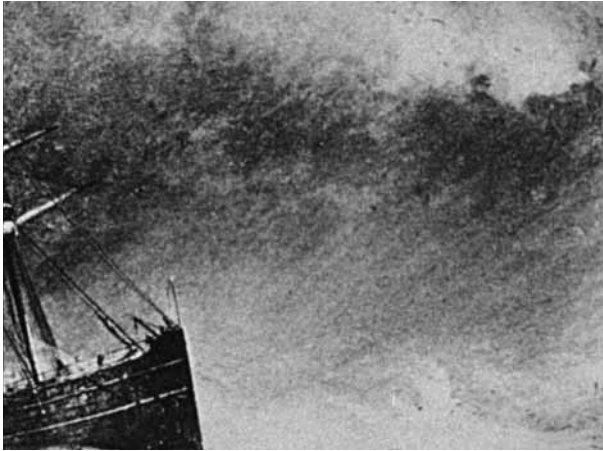
Über und durch eine Formation aus Schokoladenriegeln fließen unzählige schmale Papierstreifen. Der durch die Schokolade geformte Körper ist zu einer Seite hin abfallend; man könnte ihn entfernt mit der Grundform einer Schreibmaschine in Verbindung bringen. Aus den Walzen der Maschine quillt massenhaft der Papierschnitt hervor. Die Streifen wirken wie durch den Aktenvernichter geschnitten. Spielerisch nehmen sie die Form von Wellen auf. In direkter, einfacher Weise evoziert das Stück so die Vorstellung einer stürmischen See – von Wellenbergen und Wellentälern sowie sich überbrechenden Kämmen.

Die Papierstreifen sind bedruckt. Jeder Streifen ist breit genug, um eine Zeile Text zu tragen. Durch die Schnitte, Überlappungen und Verdrehungen der Streifen ist es nicht möglich, die Wörter zusammenhängend zu lesen. Bei dem zerschnittenen Text handelt es sich um eine »Posiererei, Pometrie oder Poeterei« (Roth), die der Künstler 1968 in London verfasst hatte. Für das Werk *Das Meer* zerschnitt Roth dann ein oder mehrere Exemplare dieses Textes. Die daraus gewonnenen Papierstreifen setzte Roth für vier existierende Fassungen von *Das Meer* ein. In der Ausstellung wird die erste Fassung, *Das Meer, 1. Teil*, aus dem Bestand der Emanuel Hoffmann-Stiftung gezeigt.

*Das Meer, 1. Teil* fällt in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre in eine Zeit, in der Roth auch zahlreiche andere Buchobjekte realisiert. Text und Sprache bilden extrem wichtige Elemente in Roths Werk. Genannt seien neben den Buchobjekten nur die exzessive Tagebuchpraxis des Künstlers, sein Umgang mit dem Format des Interviews oder einzelne Werkgruppen wie die *Scheisse-Gedichte* und die *Bastelnovellen*. Dabei vermitteln Letztere Roths sensiblen Umgang mit Typografie, mit »Wörtern als billigen Bildern«, wie er es formulierte – ein Gedanke, der sich auch auf die in der Ausstellung gezeigten »industriellen Gedichte« von Marcel Broodthaers (vgl. Nr. 6 in dieser Publikation) produktiv beziehen lässt. In einem Interview mit Irmelin Lebeer-Hossmann relativierte Roth generell die Bedeutung der Malerei gegenüber seiner schriftstellerischen Arbeit, die er als »das Nachdenken und das Sätzebilden« bezeichnete.

# 15+16

Marcel Broodthaers,  
*Chère petite sœur (la tempête)* und  
*Histoire d'amour (Dr. Huysmans)*



Marcel Broodthaers  
*Chère petite sœur (la tempête)*, 1972  
16 mm, Schwarz-Weiss-Film mit Kolorierung,  
ohne Ton, 4 Min.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
Depositum in der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel  
© Estate Marcel Broodthaers



Marcel Broodthaers  
*Histoire d'amour (Dr. Huysmans)*, 1971  
16 mm, Farbfilm, ohne Ton, 3 Min.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung,  
Depositum in der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel  
© Estate Marcel Broodthaers

*Because of what they have in common, the films Chère petite sœur (la tempête) and Histoire d'amour (Dr. A. Huysmans) are addressed together here on the basis of Chère petite sœur (la tempête). In each of the works, Broodthaers films an old postcard that he previously acquired in a shop. In Chère petite sœur (la tempête) the postcard motif is a ship in a sea churned up by a storm, which is heading for the harbor.*

Broodthaers first shows segments of the image with a series of unmoving shots. The single images are separated from one another with a short title card that repeats the words "Chère petite sœur" ("Dear little sister"). It is only in the overall view, roughly after about half the film, that it becomes clear that the image is a postcard motif. Next to it can be read, in curving handwriting and in French, the short text "Dear little sister, this will give you an idea of what the sea looks like in a storm. Much love and see you soon. Marie."

Broodthaers also filmed the reverse side of the card. The recipient is named in the address field, a Mademoiselle Smeets in Brussels. The postmark shows that the card—one from the so-called Universal Postal Union—was sent on August 27, 1901, seventy-one years before the film was made, from Ostend (Belgium). Did the depicted scene even take place in Ostend? Is it not much more an interchangeable motif?

Sea pieces recurrently appear in Broodthaers's work as a central motif: in *Deux films* (1973) he juxtaposes shots of sails with images of empty screens; in *Analyse d'une peinture* (1973), views of a conventionally painted sea piece in a golden frame alternate with images of the same, but now empty frame; the work *A Voyage on*

*Aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten werden die Filme Chère petite sœur (la tempête) und Histoire d'amour (Dr. Huysmans) hier gemeinsam anhand von Chère petite sœur (la tempête) thematisiert. In beiden Werken filmt Broodthaers jeweils eine alte Postkarte ab, die er zuvor in einem Laden erworben hat. In Chère petite sœur (la tempête) ist das Postkartenmotiv ein Schiff im von Sturm aufgewühlten Meer, das den Hafen ansteuert.*

Broodthaers zeigt mit einer Reihe unbewegter Einstellungen zunächst Ausschnitte des Bildes. Die Einzelbilder werden jeweils durch eine kurze Zwischenblende unterteilt, die die Worte »Chère petite sœur« (dt. »Liebe kleine Schwester«) wiederholt. Erst in der Gesamtansicht, etwa zur Hälfte der Filmlaufzeit, wird deutlich, dass es sich bei dem Bild um ein Postkartenmotiv handelt. Daneben ist in geschwungener Handschrift und in französischer Sprache der kleine Text »Liebe kleine Schwester, dies hier gibt Dir eine Vorstellung davon, wie das Meer aussieht, wenn es stürmt. Viele Grüsse und auf bald. Marie« zu lesen.

Broodthaers filmt auch die Rückseite der Karte. Im Adressfeld ist die Empfängerin genannt, eine Mademoiselle Smeets in Brüssel. Der Poststempel zeigt, dass die Karte – eine des sogenannten Weltpostvereins – am 27. August 1901, 71 Jahre vor der Entstehung des Films, aus Oostende (Belgien) abgeschickt wurde. Fand die abgebildete Szene überhaupt in Oostende statt? Handelt es sich nicht vielmehr um ein austauschbares Motiv?

Seestücke erscheinen in Broodthaers' Werk immer wieder als zentrale Motive: In *Deux films* (1973) stellt er Aufnahmen von Segeln den Bildern leerer Leinwände gegenüber; in *Analyse d'une peinture* (1973) wechseln Ansichten eines konventionell gemalten Seestücks

*the North Sea* (1973–1974) is based on a sea piece by an unknown hobby painter from the nineteenth century, and the slide show *Bateau tableau* (1973) on photographs of the painting *Un tableau représentant le retour d'un bateau de pêche*.

What is Broodthaers's interest in this theme? The work *Bateau tableau* already offers a suggestion with its title, which indicates the similar sound of the French words for ship (bateau) and image (tableau), thus alluding to a connection between the motif of the ship and the question of the essence of the image that Broodthaers establishes. A further clue is provided by the words on the postcard "... this will give you an idea of what the sea looks like in a storm." They lead on to a fundamental modern aesthetic problem. Of course, no picture can ever render what the sea really looks like in a storm, but every picture that is painted of it tries again to do exactly this. It is the same question that the Belgian artist René Magritte referred to in 1929 with his picture *La trahison des images* (The Treachery of Images)—also known as *Ceci n'est pas une pipe* (This Is Not a Pipe). As Magritte formulated it: "Can you stuff my [painted] pipe? Of course not!" Just so, no sea-foam will blow into the recipient's face when she opens her post. It is the great modern problem of the impossibility of the unmediated that the postcard embodies. Especially with its dramatic, romantic, historical, and national connotations, the sea piece offers an abundance of archetypal characteristics for dealing with the relation of image and world. In addition, there is the proximity to forms of popular and kitsch culture (postcard, objet d'art, hobby painting). The fleeting and simultaneously glorified forms of the appearance of the sea piece are what interest Broodthaers. It is not in the sublime paintings of the Louvre that he finds the ambivalences that intrigue him, but in the object of the souvenir or the private document.

In his work Broodthaers relies on continuously heightening and negotiating the antithesis of image and object. It is not the sea piece itself, but rather the contradictions that can be depicted with it surrounding the relation of mediation between the depicted and the depicting that are Broodthaers's theme.

im vergoldeten Rahmen mit Bildern desselben, aber nun leeren Rahmens; die Arbeit *A Voyage on the North Sea* (1973–1974) basiert auf dem Seestück eines unbekanntes Hobbymalers aus dem 19. Jahrhundert und die Diaschau *Bateau tableau* (1973) auf Fotografien des Gemäldes *Un tableau représentant le retour d'un bateau de pêche*.

Worum geht es Broodthaers bei diesem Thema? Einen Hinweis liefert die Arbeit *Bateau tableau* schon durch ihren Titel, der auf den ähnlichen Klang der französischen Wörter für Schiff (bateau) und Bild (tableau) verweist und damit auf einen von Broodthaers hergestellten Zusammenhang zwischen dem Motiv des Schiffes und der Frage nach dem Wesen von Bildern anspielt. Eine weitere Spur ergibt sich aus den Worten auf der Postkarte: »[...] dies hier gibt Dir eine Vorstellung davon, wie das Meer aussieht, wenn es stürmt«. Sie führen zu einem grundlegenden ästhetischen Problem. Denn natürlich wird kein Bild je wiedergeben können, wie das Meer tatsächlich aussieht, wenn es stürmt. Aber zugleich wird jedes Bild, das gemalt wird, genau dies immer wieder aufs Neue versuchen. Es ist dieselbe Frage, auf die sich der belgische Künstler René Magritte 1929 mit seinem Bild *La trahison des images* (dt. Der Verrat der Bilder) – auch bekannt als »Ceci n'est pas une pipe« (dt. Dies ist keine Pfeife) – bezieht. Magritte formulierte es so: »Können Sie meine [gemalte] Pfeife stopfen? Natürlich nicht!« So wird auch der Empfängerin der Karte keine Gischt ins Gesicht wehen, wenn sie ihre Post öffnet. Es ist das grosse moderne Problem der Unmöglichkeit des Unvermittelten, das die Postkarte verkörpert. Gerade mit seinen dramatischen, romantischen, historischen und nationalen Konnotationen bietet das Seestück reichlich archetypische Merkmale für die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Bild und Welt. Hinzu kommt die Nähe zu Formen der Populär- und Kitschkultur (Postkarte, kunsthandwerkliches Objekt, Hobbymalerei). Es sind die flüchtigen und zugleich naiv überhöhten Erscheinungsformen des Seestücks, für die sich Broodthaers in seiner Arbeit interessiert. Nicht in hehren Gemälden des Louvre findet er die Ambivalenzen, die ihn reizen, sondern im Gegenstand des Souvenirs oder des privaten Dokuments.

Broodthaers setzt in seinem Werk auf die kontinuierliche Zuspitzung und Verhandlung der Antithese von Bild und Gegenstand. Nicht das Seestück selbst, sondern die an ihm darstellbaren Widersprüche rund um das Vermittlungsverhältnis zwischen Abgebildetem und Abbildendem sind Broodthaers' Thema.



*Chère petite sœur (la tempête)*



Marcel Broodthaers  
*Un jardin d'hiver II*, 1974

6 Fotografien, gerahmt, je 81 × 124,5 cm  
16 Gartenklappstühle, 28 Palmen  
Privatsammlung Brüssel

*Un jardin d'hiver (A B C)*, 1974  
16 mm, Farbfilm, mit Ton, 6 Min.  
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in  
der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

© Estate Marcel Broodthaers

1974 installiert Marcel Broodthaers in der Ausstellung *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* im Palais des Beaux-Arts in Brüssel einen Raum, der durch das Arrangement zahlreicher Palmen und Gartenklappstühle das Ambiente eines Wintergartens erhält. An den Wänden verteilt hängen Fotoreproduktionen naturhistorischer Schaubilder. Mit Scheinwerfern und einem fahrbaren Kamerastativ macht Broodthaers die Installation vorübergehend zum Drehort für den 35-mm-Film *Un jardin d'hiver (A B C)*. Die nun im Museum für Gegenwartskunst Basel gezeigte Installation *Un jardin d'hiver II* besteht aus dem Film und neu arrangierten Elementen der Installation von 1974.

*Un jardin d'hiver (A B C)* beginnt und endet mit den Buchstaben A, B, C, die durch ihre lexikalische Nüchternheit in Kontrast zur exotischen Gartenatmosphäre der Installation stehen. Der Film zeigt sowohl Totalen als auch Details der Ausstellung von 1974 und schwenkt über darin gezeigte Reproduktionen mit Kamelen, Affen und anderen exotischen Tieren. Im Film erscheint ausserdem ein echtes Kamel, das Broodthaers von einem Mitarbeiter des Brüsseler Zoos in die Eingangshalle des Palais führen liess.

In einer anderen Sequenz lässt Broodthaers sich dabei filmen, wie er den Katalog zur Ausstellung von 1974, insbesondere seinen eigenen Beitrag, studiert, den er Leseproben (Abc) verschiedener Designschriftarten – der *Rockwell-Shadow*- und der *Onyx-Serie* – gewidmet hat. Ausserdem zeigt der Film eine im Katalog abgebildete Grössentabelle für Schriftsetzung sowie den Entwurf einer Einladungskarte für eine fiktive Ausstellung mit dem Titel »Un jardin d'hiver«.

In 1974 Marcel Broodthaers installed a space in the exhibition *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* in the Palais des Beaux-Arts in Brussels. Through the arrangement of numerous palm trees and folding garden chairs, this space was imbued with the ambient of a winter garden. Photo reproductions of natural history displays were distributed on the walls. On a monitor connected to a video camera visitors could see how others or how they themselves move through the exhibition. Spotlights and a camera tripod on wheels temporarily turned Broodthaers's installation into the location for shooting the film *Un jardin d'hiver (A B C)*. The installation *Un jardin d'hiver II* now presented in the Museum für Gegenwartskunst Basel consists of the film and newly arranged elements of the installation from 1974.

*Un jardin d'hiver (A B C)* begins and ends with the letters A, B, C, which contrast the exotic garden atmosphere with their lexical plainness. The film shows long shots as well as details of the exhibition from 1974, panning across the reproductions shown in it with camels, monkeys, and other exotic animals. A real camel also appears in the film, which Broodthaers had brought to the entrance hall of the Palais by a staff member of the Brussels zoo.

In another sequence, Broodthaers is filmed while studying the catalogue on the exhibition from 1974, especially his own contribution devoted to alphabet samples of the Rockwell Shadow and Onyx fonts. The film also shows a size chart for typesetting, which is depicted in the catalogue, along with the draft of an invitation card for a fictive exhibition entitled *Un jardin d'hiver*.

*Un jardin d'hiver (A B C)*—with continuous soundtrack, a melodramatic melody that Broodthaers found in a sound studio—is presented in the installation in Basel together with the folding garden chairs from the installation of 1974, the photo reproductions, and various palm trees on a freestanding screen.

The installation bears witness to Broodthaers's critical engagement with mechanisms of the art business and the cultural-industrial complex. Broodthaers recognized the growth and increasing importance of the latter at a very early stage and addressed this through his work. By using the installation as a film studio or the catalogue pages assigned to him as a space for artistic intervention, Broodthaers breaks with institutional procedures and logics, for instance the relationship between production, communication, and reception, or the way catalogues, invitation cards, and other formats function in the institutional framing and distribution of contemporary art. The ambivalence with which the alien or exotic animal and plant worlds are, as it were, domesticated in the winter garden or classified by illustrated popular-science encyclopedias (as also in zoos) and thus made accessible to a broad public can be seen in relation to comparable constellations in the art business.

*Un jardin d'hiver (A B C)* – durchgehend unterlegt mit einer melodramatischen Melodie, die Broodthaers in einem Tonstudio fand – wird in der Basler Installation zusammen mit den Gartenklappstühlen der Installation von 1974, den Fotoreproduktionen sowie diversen Palmen auf einer freistehenden Leinwand präsentiert.

Die Installation zeugt von Broodthaers' kritischer Auseinandersetzung mit Mechanismen des Kunstbetriebs und dem kulturindustriellen Komplex, dessen Wachstum und zunehmende Bedeutung er bereits sehr früh erkannt und durch sein Werk thematisiert hat. Broodthaers bricht durch den Gebrauch der Installation als Filmstudio oder durch die Nutzung der ihm im Katalog zugewiesenen Seiten als Raum künstlerischer Intervention mit institutionellen Verfahrensweisen und Logiken, so zum Beispiel mit dem Verhältnis von Produktion, Vermittlung und Rezeption oder den Funktionsweisen, die Katalogen, Einladungskarten und anderen Formaten der institutionellen Rahmung und des Vertriebs zeitgenössischer Kunst zukommen. Die Ambivalenz, mit der fremde bzw. exotische Tier- und Pflanzenwelten im Wintergarten gleichsam domestiziert oder durch populärwissenschaftliche Bildlexika klassifiziert und (so auch im Zoo) dem breiten Publikum zugänglich gemacht werden, lässt sich gedanklich auf vergleichbare Konstellationen im Kunstbetrieb beziehen.



*Un jardin d'hiver II*



»Ich glaube nicht an den Film,  
ebensowenig wie an eine  
andere Kunst. Ich glaube auch  
nicht an den einzigartigen  
Künstler oder das einzigartige  
Werk. Ich glaube an Phänomene  
und an Menschen, die Ideen  
zusammenführen.«

*Publikation*

Erscheint anlässlich der Ausstellung:  
*Le Corbeau et le Renard: Aufstand  
der Sprache mit Marcel Broodthaers*  
Museum für Gegenwartskunst Basel  
22. März – 17. August 2014

*Herausgeber:*

Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst

*Redaktion:*

Søren Grammel

*Vorwort und Texte:*

Søren Grammel

*Übersetzungen Deutsch-Englisch:*

Aileen Derieg (1, 4, 5, 11, 13, 15+16, 17)

Christopher Jenkin-Jones

(Vorwort, 2, 6, 8, 14)

Bronwen Saunders (3, 7, 9, 10, 12)

*Lektorat und Korrektorat Deutsch:*

Ulrike Ritter, Salome Schnetz

*Lektorat und Korrektorat Englisch:*

Christopher Jenkin-Jones

*Korrektorat Deutsch:*

Svenja Held

*Fotonachweis:*

Bisig & Bayer, Basel (12)

John Smith (3)

Öffentliche Kunstsammlung Basel,

Martin P. Bühler (7, 8, 9, 14)

*Gestaltung:*

sofie's Kommunikationsdesign, Zürich

*Druck:*

Gremper AG, Pratteln

*Auflage:*

4500 Stück

*Distribution:*

Kunstmuseum Basel, Buchhandlung/Shop

Copyright 2014 Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst

ISBN: 978-3-7204-0212-5

*Ausstellung*

Kunstmuseum Basel

*Direktor:*

Bernhard Mendes Bürgi

*Kaufmännischer Direktor:*

Stefan Charles

*Leiter Museum für Gegenwartskunst:*

Søren Grammel

*Kurator der Ausstellung:*

Søren Grammel

*Assistenz:*

Svenja Held

*Registrierin:*

Charlotte Gutzwiller

*Filmvorführtechnik:*

Jürgen Galli, Muriel Utinger

*Aufbau und Technik:*

Claude Bosch, Bruno Liechti, Stefano Schaller,

Andreas Schweizer, Muriel Utinger, Michael

Wenger

*Restauratorische Betreuung:*

Kristin Bucher, Chantal Schwendener, Caroline

Wyss Illgen, Sophie Eichner, Amelie Jensen,

Viola Möckel, Werner Müller

*Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:*

Christian Selz

*Fotograf:*

Martin P. Bühler

*Sponsor:*

Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum  
für Gegenwartskunst der Emanuel Hoffmann-  
Stiftung und der Christoph Merian Stiftung

Die Ausstellung wird unterstützt durch die  
Laurenz-Stiftung, Schaulager

Ein spezieller Dank für die profunde kuratori-  
sche Beratung und die freundschaftliche  
Unterstützung geht an Marie-Puck Broodthaers.

*Copyright Werke Broodthaers:*

Estate Marcel Broodthaers

Kunstmuseum Basel,

Museum für Gegenwartskunst

Mit Emanuel Hoffmann-Stiftung

St. Alban-Rheinweg 60

4010 Basel

Schweiz

[www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch)

